Michel HUGLO

avec mises à jour
par Oliver Gerlach, Christian Meyer et Barbara Haggh-Huglo
21 juillet 2012

NOTES SUR LA REPRODUCTION DE MES *TONAIRES* EN PDF

Depuis la parution de ma thèse sur *Les Tonaires* (1971), quarante ans d'études sur le plain-chant et la musique médiévale ont eu pour objet direct, ou incidemment, la question des tons psalmodiques de l'antiphonaire, celle de ses origines ou la question des tons et des modes dans la théorie de la musique médiévale. Aussi, est-il nécessaire de faire le point sur tous les chapitres de ce livre qui ainsi pourront bénéficier des éditions critiques et des principaux travaux afférents à ce sujet, sans prétendre toutefois atteindre une exhaustivité totale.

Pour tous les manuscrits de théoriciens cités dans *Les Tonaires*, il est implicitement conseillé aux lecteurs de se reporter au *Répertoire international des sources musicales*, volume B III 6 : *The Theory of Music, Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500, Descriptive Catalogue*, de Christian MEYER (Munich, 2003). Les textes édités par Martin GERBERT dans les *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* (1784) sont repris dans le projet initié par Thomas MATHIESEN, *Thesaurus musicarum latinarum*, et sont à consulter en ligne : http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html. Pour la révision des textes édités par Martin GERBERT, voir Michael BERNHARD, *Clavis Gerberti*, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 7 (Munich, 1989). Enfin, un certain nombre de textes des tonaires mentionnés dans *Les Tonaires*, et d'autres tonaires, tels que Oxford, Corpus Christi College, 283, f. 2v, et Prague, Prazkéo hradu, knihovna metropolitní kapituly, Ms. A CLXXIII (279), f. 178r-179r, ont été édités par Christian MEYER et Shin NISHIMAGI dans *Tractatuli excerpta et fragmenta de musica, S. X, XI et XII*, ARTEM, 14 (Turnhout, 2011), p. 312-315 (Oxford) et 337-340 (Prague). Quelques tonaires, numérisés, seront bientôt mis en ligne sur le site de la Bibliothèque nationale de France.

Chapitre I : LES PREMIERS TONAIRES (VIIIe-IXe SIÈCLE)

1. LE TONAIRE DU PSAUTIER DE CHARLEMAGNE

Le tonaire du "Psautier de Charlemagne" (**p. 26-28**), a été exposé à Paderborn en 1999 (*799. Kunst und Kultur in Paderborn*. Band 2 : *Katalog der Ausstellung* (Mayence, 1999), p. 808-810 (XI 19). Angilbert l'offrit à Charlemagne lors de sa visite à Saint-Riquier, le dimanche de Pâques 19 avril 800, et non en 799. Le tonaire de ce manuscrit transcrit par Shin NISHIMAGI est mis en ligne :
BnF, Ms. lat. 13159, f. 167-167' : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84267835/f337.image
Édition : http://www.lml.badw-muenchen.de/info/pa13159.pdf

2. LE TONAIRE CAROLINGIEN

Le tonaire de Metz, Ms. 351, f. 66-76 (**p. 29-33**), a été daté du troisième tiers du IXe siècle par Bernard BISCHOFF, *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhundert.* Teil II (Wiesbaden, 2004), p. 188, n° 2779.- Une liste de corrections et d'additions à apporter à l'édition de Walther LIPPHARDT (1965) a été dressée par Edward NOWACKI et envoyée aux membres de *Cantus planus*. Le tonaire de Metz, Ms. 351 est désormais en ligne dans une excellente numérisation http://bm.mairie-metz.fr/clientbookline/Mediatheque/oeb/ms351/index.htm.

2bis. LE TONAIRE DE REICHENAU ET DE NONANTOLA

Staatsbibliothek Bamberg, Msc.Lit. 5, f. 5-27 :
http://bsbsbb.bsb.lrz-muenchen.de/~db/0000/sbb00000127/images/index.html?id=00000127&fip=62.98.20.8&no=7&seite=13&signatur=Msc.Lit.5

Rome, Biblioteca Casanatense, Ms. 54, environ f. 11 :
http://opac.casanatense.it/GEIDEFile/CS10867.jpg?Archive=118420293660&File=CS10867_jpg

L'analyse du tonaire de Nonantola (**p. 41-43**) doit être complétée par l'histoire de son origine : ce tonaire fut copié en 982, lors de la promotion de Joannes Philagathos comme abbé de Nonantola sur ordre de Theophano, épouse d'Otton II, qui tenait à le récompenser de ses services pour l'éducation du jeune Otton III : cf. Michel HUGLO, « C. Die Tonare » in : *Geschichte der Musiktheorie*, Band 4, Thomas ERTELT et Frieder ZAMINER, ed., *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang* (Darmstadt, 2000), [p.76-102] 86.

En conclusion : comme l'antiphonaire carolingien n'était pas noté, le tonaire était au début de la réforme du chant le témoin indirect de ses mélodies. Il serait donc nécessaire pour éclaircir la question des variantes dans les différences psalmodiques des antiphonaires dépouillés pour le projet *CANTUS* à l'initiative de Ruth STEINER (voir le site du projet, http://www.cantusdatabase.org), d'entreprendre une édition critique du "tonaire carolingien" de 830, à partir de ses quatre témoins manuscrits, comprenant une transcription sur lignes des différences psalmodiques fixées à l'origine de la tradition de l'antiphonaire à la fin du VIIIe siècle.

Chapitre II : **LE TONAIRE DES ANCIENS THÉORICIENS**

1. ALCUIN ET AURÉLIEN DE RÉÔME

La date du *De musica disciplina*, d'Aurélien (**p. 49-50**), 840-849, déterminée par Lawrence GUSHEE dans son édition (*Corpus scriptorum de musica*, 21, 1975) a été quatre fois discutée : par Michael BERNHARD (1986), par Nancy PHILLIPS (2000), par Barbara HAGGH, qui propose, sur la base des deux explicit du traité, une première rédaction en 843-856, une révision en 856-861, et des ajouts dans les années 870 (« Traktat 'Musica disciplina' Aureliana Reomensis. Proveniencja i datowanie », *Muzyka*, 45, 2000/2, p. 25-79, avec résumé en anglais), et par Michael GLATTHAAR, « Bernard von Réome und die Datierung der *Musica disciplina* Aurelians », *Revue bénédictine*, 121/2 (2011), 357-381 (849 ou début 850).

2. HUCBALD DE SAINT-AMAND, L'*ALIA MUSICA*, L'*ORDO TONORUM*

La *Musica* d'Hucbald de Saint-Amand (**p. 56-58**) a été reproduite en facsimilé d'après les

manuscrits de Bruxelles, BR, Ms. 10278, et d'Einsiedeln, Ms. 169, puis traduite en allemand par Andreas TRAUB, « Hucbald von St-Amand, *De harmonica institutione* », *Beiträge zur Gregorianik*, 7 (1989), p. 23-101.- L'édition critique et la traduction française est due à Yves CHARTIER, *L'Œuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand. Les compositions et le traité de musique* (Montréal, 1995) : corrections des échelles dans le Compte-rendu de Christian MEYER, *Revue de musicologie,* 83/2 (1997), p. 296-299. En fait, Hucbald ne mentionne pas les différences psalmodiques des antiennes qu'il cite dans son traité.

Les sources de l'*Alia musica* et la chronologie et le contenu des couches ont été analysés par Charles ATKINSON dans *The Critical Nexus : Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music* (New York : Oxford University Press, 2009), chapitre 5 (pp. 171-201) ; la datation de Jacques CHAILLEY n'est plus tenable. Le traité et tonaire de la *Nova expositio* (p. 58-59) intégrée dans l'*Alia musica*, ont été réédités par Karl-Werner GÜMPEL, "Die 'Nova expositio' der Handschrift Ripoll 42. Text und Kommentar." *Miscellània liturgica catalana*, 15 (2007), 125-186 : ce tonaire (f. 68v-69) indique, outre les différences psalmodiques, les *loca* ou notes d'intonation propres à chaque ton (http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000052/00000052.pdf).

La compilation « Alia musica » neumée et commentée de l'abbaye St. Emmeran Ratisbonne (XIe siècle), Munich, Clm 14272, f. 175-181 **(p. 59, 68, 253)** a été mise en ligne http://www.lml.badw-muenchen.de/info/clm14272.pdf

Édition : Jacques Chailley, éd. 1965. *Alia musica (Traité de musique du IXe siècle) : Édition critique commentée avec une introduction sur l'origine de la nomenclature modale pseudo-grecque au Moyen-Âge*. Vol. 6. Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris. Paris : Centre de documentation universitaire (http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/ALIAMU_TEXT.html).

La compilation « Alia musica » de l'abbaye Saint-Pierre de Luxeuil (XIIe siècle), Paris, BnF, Lat. 7211, f. 54-71 : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432471z/f115.item

Gerbert, Martin. 1784. « Alia Musica » in : *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 1 :125–152. St Blaise : Typ. San Blasianis (http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/ALIMUS_TEXT.html)

3. *ENCHIRIADIS* ET *COMMEMORATIO BREVIS*

Tonaire à la fin du *De institutione musica* de Boèce avec les neumes franco-messins (f. 24-36) (XIe siècle) Paris, BnF, Lat. 7202, f. 56v : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432473s/f120.item

Fragment de la « Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis » dans une collection de traités de musique d'Otger de Werden avec notation dasienne (ca. 1000) Staatsbibliothek Bamberg, Ms. Varia 1, f. 42v-46v : http://bsbsbb.bsb.lrz-muenchen.de/%7Edb/0000/sbb00000078/images/index.html?id=00000078&fip=62.98.50.176&no=9&seite=89&signatur=Msc.Var.1

La *Musica*, la *Scolica enchiriadis*, la *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (**p. 61-65**) et l'*Ordo tonorum* (**p. 59**) ont été édités par Hans SCHMID, *Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 3 (Munich, 1981). Pour les corrections à faire dans l'*apparatus criticus* du traité et sur les diagrammes, voir les compte-rendus d'Andreas TRAUB, *Mittelateinisches Jahrbuch*, 18 (1983), p. 353-354, et de Nancy PHILLIPS, *Journal of the American Musicological Society*, 36 (1983), p. 128-142.

Sur l'auteur des traités, Otger, abbé de Werden, voir Dieter TORKEWITZ, *Das älteste Dokument zur Entstehung der abendländischen Mehrstimmigkeit. Eine Handschrift aus Werden an der Ruhr : Das Düsseldorfer Fragment*, Beihefte zum *Archiv für Musikwissenschaft*, Band 44 (Stuttgart, 1999), et le Compte-rendu de Nancy PHILLIPS dans *Plainsong & Medieval Music*, 9/1 (2000), 77-80.

Étude du classement des pièces de chant citées dans les traités par Nancy PHILLIPS, Musica *and* Scolica enchiriadis *: The Literary, Theoretical and Musical Sources* (Ph.D. Diss. New York University 1984), p. 420-469 (Chapitre X : *The Musical Examples*).

Le tonaire annexé au *De institutione musica* de Boèce dans les manuscrits de Paris, BnF, Lat. 7202, f. 56v, Melbourne, State Library 091/B 63 (**p. 62, n. 2)**, Florence, BNC II. I. 406 et Turin, G.IV 31, ces deux derniers du XV[e] siècle, a été édité par Calvin BOWER, dans *Glossa maior in institutionem musicam Boethii*, Michael BERNHARD et Calvin BOWER, ed., Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 11 (Munich, 1996), p. 387-397.

[4. LE TONAIRE DES GRANDES COLLECTIONS THÉORIQUES CAROLINGIENNES]

5. LE TONAIRE DE RÉGINON DE PRÜM

Regino Prumiensis. 1864. "Tonarius." In *Scriptorum de musica medii aevi, Nova series a Gerbertina Altera*, 2 : 1–73. (St. Blasien, 1784, réimpr. Hildesheim 1963)
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/REGTON_TEXT.html.

Le tonaire de Réginon, abbé de Prüm (**p. 71-88**), est présenté dans l'*Epistola de harmonica institutione*, dont l'édition critique a été établie par Michael BERNHARD dans *Studien zur Epistola de armonica institutione des Regino von Prüm*, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 5 (Munich, 1979) et reproduite en 1989 dans la *Clavis Gerberti*, p. 39-73.

Les principes théoriques de l'*Epistola* ont été analysés par Calvin BOWER, "Natural and Artificial Music. The Origins and Development of an Aesthetic Concept." *Musica disciplina*, 25 (1971), p. 17-33.

Le tonaire de Réginon, copié dans le manuscrit de Bruxelles, Bibliothèque Royale, Mss. 2750-65, édité, non sans fautes par COUSSEMAKER, a été réédité par Alexander RAUSCH, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau* (Tutzing, 1999), p. 201-224, en raison des citations de ce tonaire par Bernon. Le tonaire de Leipzig, Stadtbibliothek, Ms. Rep I 93, attend encore une nouvelle édition (**cf. p. 72, n.1 et p. 74, n. 1**).

Le manuscrit de Leipzig comporte une interpolation au sujet des modes paraptères ou intermédiaires (**p. 80-81**), qui ont été étudiés par Charles ATKINSON : Article « Parapter » dans le *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Ordner V (1979). – « The *Parapteres* : *Nothi* or Not ? », *The Musical Quarterly*, 68 (1982), p. 32-59. – « L'évolution modale, une perspective du *parapteron* », *Études grégoriennes*, 26 (1998), p. 95-109.

En conclusion, les nombreuses variantes constatées dans le nombre et le choix des différences psalmodiques, aussi bien dans les traités de théorie (**p. 87**) que dans les antiphonaires analysés dans la série *CANTUS* s'explique par le fait que les différences psalmodiques du tonaire carolingien ont une valeur *indicative* et non *normative* : autrement dit, les différences psalmodiques des tonaires sont indiquées aux chantres en leur laissant toute latitude d'en choisir d'autres qui leur paraîtront mieux adaptées à la réintonation de l'antienne après la doxologie.

Chapitre III : **LES INDICATIONS TONALES DES LIVRES DE CHANT AUX Xe ET XIe SIÈCLES**

A. INDICATIONS EN LETTRES

1. Les graduels du groupe de Saint-Denis (**p. 90-102**).

Graduel-Sacramentaire et Lectionnaire de l'abbaye Saint-Denis (fin du IXe siècle) Laon, Bibliothèque municipale, Ms. 118, f. A.1'-A.12' :
http://manuscrit.ville-laon.fr/_app/visualisation.php?cote=Ms118&vue=4#4

Graduel-Sacramentaire de Rodrade (ca. 853) Paris, BnF, Lat. 12050, f. 3-16 :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426782r/f9.item

Antiphonaire et Graduel du Mont-Renaud près de Noyon (Xe siècle). Fac-similé et édition : *PM* 16, http://archive.org/stream/palographiemusic16macq#page/n97/mode/2up

Les lettres tonales AP (*Authentus Protus*), PP ou PLP (*Plag*[*al*]*is Proti*) etc. du tonaire carolingien sont passées dans trois livres liturgiques du Xe siècle : le Sacramentaire de Rodrade, le graduel de l' "Antiphonaire du Mont-Renaud" (*Paléographie musicale* XVI), et le graduel et sacramentaire de Saint-Denis (Laon, Bibliothèque Municipale, Ms. 118). L'origine et la date de ces deux derniers manuscrits a été discutée par Anne WALTERS ROBERTSON, *The Service Books of the Royal Abbey of Saint-Denis* (Oxford, 1991), p. 425-444 et p. 359-366. Le "tonaire de Saint-Denis" (**p. 102**) est un témoin du tonaire carolingien et serait donc à collationner pour l'édition critique de ce premier témoin des huit tons psalmodiques des chants de la messe.

[2. Les manuscrits aquitains.]

3. Le graduel de Chartres 47 (**p. 105-108**).

4. Valenciennes, Bibliothèque municipale, Ms. 407 **(p. 106-107)** : en-ligne :
http://bookline-03.valenciennes.fr/bib/common/viewer/tifmpages.asp?TITRE=Ms+407&FILE=Ms0407.tif

L'étude des indications tonales des graduels bretons de Chartres 47 (*Paléographie musicale* XI) et de Valenciennes, Ms. 407, indiquées en abrégé et partiellement déchiffrées pour les seuls introïts (**p. 106 -107**), a été heureusement complétée par Kees POUDEROIJEN, « L'interprétation des indications modales du graduel Chartres 47 », *Requirentes modos musicos. Mélanges offerts à Dom Jean Claire, maître de choeur* (Solesmes, 1995), p. 261-274 ; l'auteur a constaté (p. 270-271) que dans le deuterus, la corde récitative était le *mi* (E) pour le quatrième ton et le *si* (h) pour le 3e ton, comme dans les manuscrits bénéventains et aquitains (cf. **p. 391**), (*Cf.* M.-N. Colette, « Le choix de *si* et *mi* dans les graduels aquitains (XIe-XIIe siècles) »,in : *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicologia « Culturas musicales del Mediterraneo y sus ramificaciones » Madrid /3-10/ IV/ 1992. Revista de musicología*, 16/4, 1993, p. 2268-2296.).

B. INDICATIONS EN CHIFFRES

L'indication chiffrée des huit tons ajoutée sur les antiennes des bréviaires et ordinaires bénéventains (**p. 118**) a été relevée d'après huit manuscrits bénéventains par Thomas Forrest KELLY, *The Ordinal of Montecassino and Benevento, Breviarium sive Ordo officiorum, 11th Century*, Spicilegium Friburgense, vol. 45 (Fribourg/S, 2008).

Excursus : *Les offices propres composés suivant l'ordre numérique des tons* (**p. 122-128**) : Aux *Historiae* ou offices propres composés entre le IXe et le XIIe siècles en l'honneur des fondateurs de monastères, de diocèses, d'ordres religieux etc. publiés ou simplement énumérés (Thomas KELLY, "Medieval Composers of Liturgical Chant." *Musica e Storia*, 14/1, 2006, 95-125), il serait utile d'examiner si cet usage de l'ordre numérique des tons a été observé dans les diverses parties de l'office. Ce principe de composition musicale commencé dans le nord de la France au IX[e] siècle, a été étendu comme une règle intangible aux offices propres à partir du XIII[e] siècle (**p. 126**) : cf. Andrew HUGHES, *Late Medieval Liturgical Offices* (Toronto, 1994), 2 volumes.

Chapitre IV : **LES TONAIRES AQUITAINS**

1. GROUPE TOULOUSAIN

Tonaire, tropaire et séquentiaire de la région d'Auch (987-996) Paris, BnF, Lat. 1118, f. 104-113v :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432314k/f217.item
Édition : http://www.lml.badw-muenchen.de/info/pa1118.pdf

Tonaire du Graduel de la Cathédrale St Ètienne de Toulouse (fin du XI[e] siècle) Londres, British Library, Ms. Harley 4951, f. 295v–301v :
http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8608&CollID=8&NStart=4951

Tonaire du Graduel de la Cathédrale Saint-Justin-et-Pasteur de Narbonne (fin du XI[e] siècle) Paris, BnF, Lat. 780, f. 123v-130 :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000736q/f254.item
Édition : http://www.lml.badw-muenchen.de/info/pa780.pdf

Les tonaires aquitains du groupe toulousain ont conservé la terminologie gréco-latine de l'Octoechos avec la numérotation des VIII tons, suivie des *echemata* (*Noeane, Noeagis*), mais le nombre des pièces citées pour chaque différence psalmodique est réduit à quelques exemples, sauf dans le tonaire incomplet du graduel de Gaillac (Paris, BnF, Lat. 776, 147-154', **p. 140-146**), qui est probablement une copie du tonaire carolingien, précédée d'une *Prefatio supra octo tonos* (**p. 49-50**). Édition fac-similé intégrale : *Il codice Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 776, sec. XI, Graduale di Gaillac* (Padova, 2001). Ed. N. Albarosa, H. Rumphorst et A. Turco, introduction de Marie-Noël COLETTE et Rupert FISCHER. Édition du tonaire par Véronique Thibault-Dubois, Le Tonaire du manuscrit de Gaillac Paris, BnF, Lat.776. Thèse Paris, E.P.H.E., 2010) Sur le labyrinthe du f. 1v, voir Clyde W. BROCKETT, « The Frontispice of Paris, Bibliothèque nationale, ms. lat. 776 : Gerbert's Acrostic Pattern Poems », *Manuscripta*, 39 (1995), p. 3-25.

Les tropes méloformes des introïts des grandes fêtes (*Nunc scio vere*, f. 152v : *Resurrexi*, f. 154r etc.), notés dans les graduels et dans les tonaires aquitains ont été analysés par Michel HUGLO, « Les tropes méloformes d'introït », *Revue de musicologie*, 64/1 (1978), p. 29-51.

2. GROUPE LIMOUSIN

Bréviaire-Antiphonaire de l'abbaye Saint-Martial de Limoges (fin du xe siècle) Paris, BnF, Lat. 1085 :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432316d/f323.image

Tonaire du Tropaire-Séquentiaire d'Adémar de Chabannes, abbaye Saint-Martial de Limoges (xie siècle) Paris, BnF, Lat. 909, f. 251-257v :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84323046/f509.image
Édition : http://www.lml.badw-muenchen.de/info/pa909.pdf

Tonaire du Tropaire-Séquentiaire d'Adémar de Chabannes, abbaye Saint-Martial de Limoges (xie siècle) Paris, BnF, Lat. 1121, f. 202-206v :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432272p/f413.image

Sur le tonaire du ms. Paris, BnF, Lat. 909 (**p. 134-156**), complété par Adémar de Chabannes, voir James GRIER, « *Scriptio interrupta* : Adémar de Chabannes and the production of Paris, Bibliothèque nationale de France, MS lat. 909 », *Scriptorium*, 51/2 (1997), p. 234-250, pl. 17-27.

3. GROUPE DÉRIVÉ DES DEUX PRÉCÉDENTS

Le tonaire de Naples, Biblioteca Nazionale, Ms. VIII D 14 (olim 164) (**p. 157-158 et 230-231)** est précédé de l'*Enchiridion liber* et de la correspondance de deux évêques A. et E. au sujet des huit tons (voir plus bas, Chapitre VI, Appendice, **p. 230-231**).

4. TONAIRES ESPAGNOLS RATTACHÉS AU GROUPE AQUITAIN

L'antiphonaire grégorien de Silos en écriture et notation wisigothiques du nord de la Péninsule (Londres, British Library, Additional Ms. 30850) (**p. 161-162)** a été reproduit en fac-similé par Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Antiphonale Silense, British Library Ms. Add. 30850* (Madrid, 1985).

A propos des différentes mélodies des communions évangéliques du Carême dans les manuscrits aquitains (**p. 153**) et dans les manuscrits bénéventains (**p. 194**), représentées ici par des sigles, voir l'édition de ces mélodies par Charles T. DOWNEY and Keith A. FLEMING, « Some Multiple-Melody Communions with Texts from the Gospels », *Études grégoriennes*, 33 (2005), p. 5-74. Cinq tonaires aquitains mentionnés dans ce chapitre ont été édités par Shin NISHIMAGI :

Tonaire dans une collection théorique de l'abbaye St Pierre de Luxeuil (xiie siècle) BnF, Ms. lat. 7211, f. 144v-145 :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432471z/f296.item.
Édition : http://www.lml.badw-muenchen.de/info/pa7211a.htm

Tonaire fragmenté de l'abbaye de Fleury (ca. 1200) BnF, Nouv. acq. lat. 443, f. 29-33 :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426266x/f65.image.
Édition : http://www.lml.badw-muenchen.de/info/pa443.htm

Chapitre V : LES TONAIRES ITALIENS

1. LES TONAIRES D'ITALIE DU NORD

Le grand manuscrit de Piacenza, Biblioteca Capitolare 65, f. 1-3 ; 264-267v (**p. 174-182 et 203**), commencé en 1142 et regroupant tous les livres liturgiques notés de la cathédrale, avec deux tonaires, a été reproduit en fac-similé par Brian MØLLER JENSEN et Pierre RACINE, *Il libro del Maestro* : *codice 65* (Piacenza, 1997-1999), 2 volumes. Les mélodies du graduel seraient à collationner sur les parties lisibles de son modèle en notation neumatique préservé en partie dans le palimpseste de Paris, BnF, Lat. 7102 (cf. Michel HUGLO, « Le graduel palimpseste de Plaisance », *Scriptorium*, 28 (1974), p. 3-31, pl. 1-3, article reproduit dans Michel HUGLO, *Les Sources du plain-chant et de la musique médiévale* (Aldershot, 2004), Article V.

2. LE TONAIRE DE L'ABBÉ ODON (*De modorum formulis*).

> Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, Cod. Guelf. 1050 Helmstedt (cat. 1152), f. 14r-15r, Enechemata et tonaire carolingien (16v-27v)
> http://diglib.hab.de/mss/1050-helmst/start.htm?image=00036 (f. 16v)
> Édition : http://www.lml.badw-muenchen.de/info/wol1050.htm

Dans la section des *Tonaires attribués à l'Abbé Odon* (**p. 183**), le tonaire de Baumgartenberg a été étudié et édité par Alexander RAUSCH, « Der österreichische 'Zisterzienser' Tonar aus dem 12. Jahrhundert » d'après les deux manuscrits cités **p. 184, n.1**, dans *Cantus Planus, Papers Read at the Ninth Meeting*, *Esztergom & Visegrád, 1998* (Budapest, 2001), p. 301-326, avec fac-similé gravé du ms. Cpv 787 de l'Österreichische Nationalbibliothek.

Le tonaire de l'Abbé Odon, transmis par 19 manuscrits répartis en trois classes (**cf. p. 205**), a été attribué à l'Abbé Odon d'Arezzo, prédécesseur de l'auteur lombard du *Dialogus de musica* (le Pseudo-Odon, **p. 221-224**) : il a été restitué sans l'attribution à Odon par Clyde BROCKETT, *Anonymi de modorum formulis et tonarius*, Corpus scriptorum de musica, 37 (Neuhausen, 1997). Deux manuscrits du tonaire de l'Abbé Odon sont en ligne : Rome, Biblioteca Vallicelliana, Ms. B. 81, f. 128r-129v, et Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, Cod. Guelf. 1050 Helmstedt (cat. 1152), f. 14r-15r.

Dans la série des témoins du *De modorum formulis*, deux manuscrits ont fait l'objet de recherches : sur le second tonaire du ms. de Montecassino Q 318 (**p. 193-195**)—le premier étant une variété du *De modorum formulis* —voir Luisa NARDINI, "Montecassino, Archivio della Badia, ms. 318 : Observations on the Second Tonary Mass Repertory." *E faciamo dolci canti. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65 compleanno*, ed. Bianca Maria Antolini et al. (Lucca, 2004), p. 47-62. L'introduction de textes composés dans le Saint Empire romano-germanique, tel que l'*Epistola de harmonica institutione* de Réginon de Prüm (voir plus haut, Chapitre II) serait due à l'élection de Richer, moine de Niederaltaich, comme abbé du Mont-Cassin sur présentation du candidat par l'empereur Conrad II (1024-1039) : cf. Herwig WOLFRAM, *Conrad II, Emperor of Three Kingdoms* (University Park, PA, 2006).

Sur le ms. Paris, BnF, Lat. 10508 (**p. 197**), voir Shin NISHIMAGI, « Origine d'un libellus guidonien provenant de l'abbaye de Saint-Evroult (Paris, BnF, Lat. 10508, ff. 136-159, fin du XIIe siècle) », *Bulletin of the Institute for the Mediterranean Studies*, 6 (March, 2008), p. 185-199 : http://www.waseda.jp/prj-med_inst/bulletin/bull06/06_19nis.pdf

APPENDICE : *La correspondance de deux évêques au sujet des huit tons du plain-chant* (**p. 230-231).** Cette correspondance suivie d'un tonaire est transmise par le ms. de Naples, Bibl. nazionale VIII D 14 (voir ci-dessus, Chapitre V, groupe 3) et le ms. de Berlin, Staatsbibliothek, lat. Qº 265 (**p. 174-175**). Elle a été publiée par Joseph SMITS VAN WAESBERGHE, *De numero tonorum litterae episcopi A. ad coepiscopum E. missae, ac commentum super tonos episcopi E (A.D. 1000)* (Buren, 1975), p. 24-29, Abb. 3 et 4 (fac-similé du manuscrit de Naples). L'identification des deux interlocuteurs, **A**[delbold d'Utrecht] et **E**[gbert de Liège], simple écolâtre, confondu avec son homonyme, l'évêque **E**[gbert de Trèves], a été établie par Michel HUGLO, « La correspondance entre Adelbold d'Utrecht et Egbert de Liège au sujet des modes du plain-chant », *Revue bénédictine*, 121/1 (2011), p. 147-164.

Chapitre VI : LES TONAIRES DES ZONES DE TRANSITION : TONAIRES HELVÉTIQUES

Tous les manuscrits de Saint Gall étant aujourd'hui consultables sur le web, il est désormais facile de contrôler par agrandissement de l'image les additions, grattages, et autres détails de l'écriture et de la notation.

Chapitre VII : LES TONAIRES ALLEMANDS DES XIe ET XIIe SIÈCLES

1. LES TONAIRES ANONYMES

Le *Libellus tonarius* composé à Reichenau vers 1075, mentionné **p. 254**, a été édité par Heinrich SOWA, *Quellen zur Transformation der Antiphonen* (Kassel : Bärenreiter, 1935, p. 81-154), d'après le manuscrit de Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. 1492, f. 113v-116v (**p. 254, n. 3**).

Le tonaire fragmentaire de Seligenstadt (**p. 257)** interrompu au début du quatrième ton, a été édité et commenté par Michael Bernhard d'après le Ms. 3314/15 de la Universitäts- und Landesbibliothek de Darmstadt. Voir Michael BERNHARD, « The Tonary of Seligenstadt », *Plainsong and Medieval Music*, 13/2 (2004), p. 107-121 et 122-125, fac-similé du tonaire. Cette édition est complétée par l'édition de Oxford, Corpus Christi College, 283, f. 2v, par Christian MEYER et Shin NISHIMAGI (dans *Tractatuli excerpta et fragmenta de musica*, op. cit., p. 312-314), tonaire avec les mêmes rubriques et exemples que celui de Seligenstadt. Sur les différences dites "pérégrines" (cf. **7**, **30**, voir *Bernhard*, *Seligenstadt*, p. 116-121).

3. LES TONAIRES DES THÉORICIENS

Le plus important par sa qualité et par sa diffusion manuscrite est celui de Bernon de Reichenau (**p. 264-278)** réédité par Alexander RAUSCH, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation* (Tutzing, 1999), p. 75-115. Au sujet du manuscrit (incomplet) de la Vaticane, Pal. lat. 1344 (**p. 270)**, utilisé par Gerbert pour son édition (GS II, p. 61), voir Hartmut MÖLLER, « Fernleihe eines Furstabtes ? *Membra disiecta* eines Tonarius Bernonis (Vat. Palat. lat. 1344) », in : Walter BERSCHIN, éd. *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*. V : *Palatina Studien*, *Studi e Testi*, 365 (Città del Vaticano, 1997).

La lettre à Pilgrim, qui précède habituellement le tonaire, ou *Musica Bernonis*, est éditée sans les

interpolations (reportées en note), p. 31-70. L'un des rares manuscrits non interpolés, le ms. de Gutenzell (Rausch, *op. cit*., p. 19-20) déposé à l'Antiquariat H. P. Kraus, a disparu au moment de la fermeture de cette maison en 2003 ; il avait été photographié par Hans Schmid à Munich en 1950 (Cf. Michel HUGLO et Nancy PHILLIPS dans le RISM B III 4, p. 201-202).

La *Musica* de Dietger (Théoger) (**p. 282-283)**, moine d'Hirsau, puis abbé de Saint-Georges en Forêt Noire a été rééditée d'après douze manuscrits par Fabian LOCHNER, *Dietger* (*Theogerus) of Metz and his* Musica (Ph.D. Diss., University of Notre Dame, IN, 1995), p. 6-55 ; le traité – qui insiste sur la présence du *synemmenon grave* (Bb) dans le chant – est suivi (p. 56-58) d'un bref tonaire avec quelques exemples pour chaque ton.

Chapitre VIII : **LES TONAIRES DES ZONES DE TRANSITION : TONAIRES DE L'ÉCOLE DE LIÈGE**

2. LE TONAIRE DE JEAN D'AFFLIGEM (**p. 299-301)**.

Le manuscrit du traité de Jean Cotton conservé à Washington, Library of Congress, Music Division ML 171 C 77 (Phillipps 1281), décrit dans RISM B III 4, p. 188-190, est désormais accessible en ligne : http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.ihas.200186842/default.html

Sur l'origine de l'auteur, Jean (Cotton), voir Claude PALISCA, « Johannes Cotto [Johannes Affligemensis] », in : *New Grove Dictionary of Music*, volume 13 (2001), p. 137-138, et W. HIRSCHMANN, in : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil* 9 (2003), cols. 1077-1081.

3. LE TONAIRE DE SIGEBERT DE GEMBLOUX (?)

Le traité publié par Gerbert (*Scriptores*, t. I, 338-342 : Anonymus II) sous le titre *Tractatus de Musica* (Inc. *Quinque sunt consonantiae*) est suivi d'un tonaire des chants de la Messe et de l'Office (**p. 303-310**) : il a été intégralement édité par Michael BERNHARD, *Clavis Gerberti*, p. 90-189, sous le titre *Ratio breviter excerpta de musica cum tonario.*

Chapitre IX : **LES TONAIRES FRANÇAIS**

1. LES TONAIRES ANONYMES

Selon une récente étude de Ritva Iacobsson, le tropaire-prosaire de Saint-Magloire (Paris, BnF, Lat. 13252) (**p. 314-315)** avec tonaire, aurait pu être copié à Saint-Germain des Prés pour la nouvelle abbaye de Saint-Magloire (Cf. R. M. Jacobsson, « The Eleventh-Century Troper from the Abbey of St Magloire in Paris : Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 13252, with Special Reference to its Unique Proper Tropes » in : *Latin Culture in the Eleventh century*. Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies, Cambridge, September 9-12 1998, vol. 1 éd. by M. H. Herren, C. J. McDonough, T. G. Arthur. Publications of the Journal of Medieval Latin, 5, p.474- 507). Voir aussi H. HUSMANN, *Tropen- und Sequenzenhandschriften*, RISM B V.1, München-Duisburg, 1964, 143-144.

Tonaire (XIIe siècle) du Graduel et Antiphonaire à l'abbaye Saint-Maur-des-Fossés (XIe siècle) Paris, BnF, Lat. 12584, f. 216 :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422977w/f435.image.
Édition : http://www.lml.badw-muenchen.de/info/pa12584.pdf.

Tonaire du Tropaire de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés (Paris) pour l'abbaye Saint-Magloire (XIe siècle) Paris, BnF, Lat. 13252, f. 71-76v :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422979q/f145.image.
Édition : http://www.lml.badw-muenchen.de/info/pa13252.pdf

Paris, BnF, Nouv. acq. lat. 1235
http://www.lml.badw-muenchen.de/info/pa1235.pdf

2. LE TONAIRE DES THÉORICIENS

Sous l'influence de Guillaume de Volpiano (?) : Tonaire-Graduel et antiphonaire de l'abbaye Saint-Bénigne de Dijon (fin du Xe siècle) Montpellier, Bibliothèque Inter-Universitaire, Section Médecine, Ms. H 159, p. 7-322 : http://manuscrits.biu-montpellier.fr/images/159014rZ.jpg. Édition : *PM* 7-8 http://www.archive.org/stream/palographiemus0105gaja#page/n9/mode/2up.

Le graduel-tonaire de Saint-Bénigne de Dijon (Montpellier, Bibliothèque Inter-Universitaire, Section Médecine, Ms. H 159 : *Paléographie musicale* VIII, sans introduction (**p. 328-333**), commençant par le *Breviarium* de Réginon de Prüm, est un livre d'école, attribué au réformateur Guillaume de Volpiano, abbé de Saint-Bénigne de Dijon, qui n'est entré dans la pratique chorale que plusieurs années après sa transcription. Finn Egeland HANSEN, *Montpellier H 159, Tonary of St. Bénigne of Dijon* (Copenhague, 1974), donne la description du manuscrit et de son contenu, et transcrit toutes les pièces notées, sans trancher la question des signes (de microtons, ici correspondent au *diesis* de la division du tétracorde dans le genre enharmonique par scission du demi-ton au grave du tétracorde) insérés dans la notation neumatique : voir le compte-rendu de Michel HUGLO dans le *Journal of the American Musicological Society*, 37 (1984), p. 416-424. Cette question est éludée par Jacques FROGER, « Les prétendus quarts de ton dans le chant grégorien et les symboles du Ms. H 150 de Montpellier », *Études grégoriennes*, 17/1 (1978), p. 145-179 : voir la critique de Michel HUGLO dans *Scriptorium*, 34 (1980), p. 43* n° 172, et dans le *Journal of the American Musicological Society*, 37 (1984), p. 419. Voir aussi la thèse de Manuel Pedro Ferreira, *Music at Cluny : The Tradition of Gregorian Chant for the Proper of the Mass. Melodic Variants and Microtonal Nuances* (Ph. D. diss., Princeton University, 1997).

Chapitre XI : **LE TONAIRE DES ORDRES RELIGIEUX**

2. LE TONAIRE DES CHARTREUX (**p. 352**).

Hansjakob BECKER, *Das Tonale Guidos I. Ein Beitrag zur Geschichte des liturgischen Gesanges und der* Ars Musica *im Mittelalter*, Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung, 23 (Munich, 1975).

3. LE TONAIRE CISTERCIEN (**p. 357**).

*Regulae arte music*e et traité d'organum de Guy d'Eu de Longpont dans le Ms. 2284 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève Paris, f. 84r-110v (début du XIII[e] siècle) ;
aperçu (détail) :
http://www-bsg.univ-paris1.fr/ExposVirtuelles/exposvirtuellesreserves/musique/mus3.htm
Éditions :
1. E. de Cousemaker : http://www.chmtl.indiana.edu/tml/12th/ABGURAM_TEXT.html
2. C. P. Sweeney : http://www.chmtl.indiana.edu/tml/12th/ABGUREG_TEXT.html

Antiphonaire de l'abbaye Ste-Marie-de-Morimond de la Diocèse Milan (XII siècle) Paris, BnF, Nouv. acq. lat. 1410, f. 159v-166v : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84324835/f333.item

Christian MEYER, « Le tonaire cistercien et sa tradition », *Revue de musicologie*, 89/1 (2003), p. 79-91. La rédaction du tonaire, de la Préface du Graduel (**p. 358, n. 2**) et celle de l'Antiphonaire cisterciens (ed. F. GUENTNER, CSM 24, 1974 ; éd. G. DUBOIS, Paris, 2009), est empruntée en plusieurs passages aux *Regulae* de Guy d'Eu ; enfin, les citations des *Regulae* dans le traité dit de Saint-Martial – éd. Albert SEAY dans *Annales musicologiques* 5 (1957), p. 7-42 ; cf. Sarah FULLER dans *Musica disciplina*, 31 (1977), p. 5-28, I-II, et Christian MEYER : *Introduction, présentation et analyse des sources, édition du texte, notes explicatives et critiques* (PDF, 47 pages, http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00447958/fr/ dépôt du 18 janvier 2010) – pourraient contribuer à améliorer le texte des *Regulae* publiées par Claire MAÎTRE, *La Réforme cistercienne du plain-chant. Étude d'un traité théorique* (Brecht, 1995), d'après le manuscrit Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 2284 : cf. Christian MEYER, *Scriptorium*, 51/2 (1997), p. 193-195, et Michel HUGLO, *Revue de musicologie*, 83/1 (1997), p. 146-148.

4. LE TONAIRE DES DOMINICAINS (**p. 368**).

Paris, BnF, Lat. 16663, f. 54v-57. Tonaire avec notation alphabétique dans le *Tractatus de musica* de Jérôme de Moravie (XIII[e] siècle).

Christian MEYER, « Le tonaire des Frères Prêcheurs », *Archivum Fratrum Praedicatorum*, 76 (2006), p. 117-156.

5. LE TONAIRE DES FRANCISCAINS

Ajouter **p. 373**, le tonaire des Franciscains édité par Edmond de COUSSEMAKER (*CS* 2, p. 117-149), d'après le manuscrit de Saint-Dié, 42, réédition à l'adresse http://www.lml.badw-muenchen.de/info/fsd42c.htm.

Chapitre XII : COMPARAISON DES ANCIENS TONAIRES

Quelques brèves remarques doivent être apportées à ce chapitre de synthèse, ajouté à ma thèse de Troisième cycle (mai 1971) et repris sous une autre forme dans la *Geschichte der Musiktheorie*, Band 4 : *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*. « C. Die Tonare » (Darmstadt, 2000), p. 76-102.

Le terme grec *authentos, authenticos* (**p. 379**), qui, par simplification, avait disparu du vocabulaire de l'Octoechos byzantin, a été retrouvé dans un Ms. grec du Monastère sainte Catherine du Mont-Sinaï par Heinrich HUSMANN. Voir « Eine orientalische christliche Liturgie altsyrisch-

melkitisch », *Orientalia christiana periodica*, 42 (1976), p. 172-174, cité dans *Geschichte der Musiktheorie*, Band 4, p. 67, n. 141.

Sur les formules echématiques, *Noeane, Noeagis* etc. (**p. 70 et 383-386**), voir Michel HUGLO, « L'introduction en Occident des formules byzantines d'intonation », *Studies in Eastern Chant*, 3 (1973), p. 81-90. Le tableau comparatif de ces formules (entre les **p. 384** et**385**) doit être remplacé par celui de la p. 72 de mon article *Die Lehre vom einstimmigen Gesang* qui rectifie l'erreur de transcription de la dominante du septième ton.

Les chapiteaux de Cluny sur les huit tons (**p. 387**) ont été maintes fois étudiés, notamment par Jacques Chailley, mon directeur de thèse : Jacques CHAILLEY, « Les huit tons de la musique et l'ethos des modes aux chapiteaux de Cluny », *Acta musicologica*, 57 (1985), p. 73-94 ; « Essai d'explication des chapiteaux de Cluny. Les huit tons de la musique », *Requirentes modos musicos. Mélanges offerts à Dom Jean Claire* (Solesmes, 1995), p. 203-210.

Neuma (**p. 389**) : sur le terme, voir A. BLAISE, *Lexicon latinitatis medii aevi* (Turnhout, 1975), p. 615 ; sur le synonyme *stivae* (**p. 389, n. 5**), voir BLAISE, p. 867. A Cluny, le chant du *neuma* après chaque antienne fut limité aux cinq grandes fêtes de l'année par décision de Pierre le Vénérable. Voir *Statuta Petri Venerabilis*, éd. Giles CONSTABLE, *Consuetudines Benedictinae Variae* (Saec. XI - Saec. XVI), Corpus Consuetudinum Monasticarum, 6 (Siegburg, 1975), p. 98 (*Statutum* LXVII, neuma) et p. 103 (*Statutum* LXXIV, *Benedicamus Domino* des fêtes).

Enfin, l'explication du terme et l'usage du *neuma* suivant les deux grands traités de liturgie du Moyen Age (**p. 389 n. 35**) ont été réédités par H. DOUTEIL, *Iohannis Beleth Summa de ecclesiasticis officiis*, CCCM XLI A (Turnhout, 1976), p. 417 (*Neuma*) et par A. DAVRIL et T. M. THIBODEAU, *Guillelmi Duranti Rationale divinorum officiorum*, CCCM CXL B (Turnhout, 2000), p. 462 (*Neuma*).

Sur la psalmodie en général et sur les différences psalmodiques en particulier (**p. 392-396**), voir Joseph DYER, « The Singing of Psalms in the Early-Medieval Office », *Speculum*, 64 (1989), p. 535-578.

Questions de vocabulaire (**p. 393**) : le terme *differentia*, différence, suppose un antécédent et devrait donc être utilisé après la "desinence" la plus usuelle (voir *Lexicon musicum latinum*, I, p. 974-984). Les synonymes sont mieux choisis. *Locum* n'est pas une « subdivision de la différence » (**p. 393**), mais concerne la note d'intonation propre à chaque ton (voir plus haut, *Nova expositio*). Enfin, *novissimus* (**p. 396**), appliqué au *tonus peregrinus*, signifie « dernier » (P. FLOBERT, *Le Grand Gaffiot*, *Dictionnaire Latin français*, p. 1085) : de fait, le ton pérégrin est habituellement classé après le huitième ton. Sur le *tonus peregrinus* et sa différence (**p. 394-396**), voir Dom Jean CLAIRE, « The *Tonus peregrinus*, a question well put ? », *Orbis musicae*, 7 (1979-80), p. 3-14.

Chapitre XIII : **LES TONAIRES RÉCENTS ET LEURS FORMULES MNÉMONIQUES**

Ce chapitre pourrait s'allonger par la consultation des innombrables petits traités de plain-chant manuscrits ou imprimés aux XVIe ou XVIIe siècles, tel que, par exemple, *Primi toni melodiam* (p. 421) de l'antiphonaire du Seminario d'Asti (Ms. 1), signalé par Jean-François Goudesenne. Rectificatif : le Codex Lowe, Missel de Biella (**p. 414**), a été vendu par les héritiers d'Elias Avery Lowe : il est actuellement conservé à Oxford, Bodleian Library, Ms. Lat. liturg. e 42.

RÉPERTOIRES BIBLIOGRAPHIQUES

La BIBLIOGRAPHIE **(p. 465-476)** est à compléter par consultation du RILM (Répertoire international de la littérature musicale), des bibliographies publiées dans *Plainsong & Medieval Music*, et par les catalogues et ressources en ligne, tels que WorldCat : www.worldcat.org

Au terme de cette révision, il ressort que si plusieurs tonaires médiévaux ont été soigneusement réédités, il est néanmoins nécessaire de reprendre une édition critique du Tonaire carolingien à partir de ses quatre témoins manuscrits. Cette nouvelle édition mettrait en valeur le livre intermédiaire entre théorie musicale et pratique liturgique qui est le premier témoin de la réforme carolingienne de l'Antiphonaire. Il acquiert d'autant plus d'importance du fait qu'il est antérieur à la division de la tradition liturgico-musicale entre l'Est et l'Ouest.

Michel Huglo, Silver Spring, 6 janvier 2011

MICHEL HUGLO
Maître de Recherche au C.N.R.S.

LES TONAIRES

Inventaire, Analyse, Comparaison

THÈSE DE DOCTORAT DE TROISIÈME CYCLE

Ouvrage publié avec le concours du
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
HEUGEL ET C[ie]
2 *bis*, Rue Vivienne (2[e])
1971

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

TROISIÈME SÉRIE

Tome II

MICHEL HUGLO
Maître de Recherche au C.N.R.S.

LES TONAIRES

Inventaire, Analyse, Comparaison

Ouvrage publié avec le concours du
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
HEUGEL ET Cie
2 *bis*, Rue Vivienne (2e)
1971

Ouvrage proposé au Conseil d'Administration de la Société Française de Musicologie et accepté sur le rapport de M. Jacques Chailley, commissaire responsable.

AVANT-PROPOS

Au seuil d'une étude sur un manuscrit de Saint-Dié, parue en 1859, Edmond de Coussemaker écrivait la réflexion suivante : « On n'a pas encore remarqué tout le parti qu'on pouvait tirer d'un travail comparatif des divers tonaires connus, selon les époques et les pays. Ce serait, suivant nous, un des meilleurs modes pour arriver à connaître et à distinguer les mélodies traditionnelles. »

Cette remarque fort perspicace traçait un plan de travail qui devait trouver un premier essai de réalisation dans le second volume des « Scriptorum de Musica... nova series », *en 1867. Malheureusement, cet essai — qui n'était pas sans défauts, notamment quant à l'exactitude des transcriptions — ne fut pas suivi d'autres publications du même genre. A part la thèse de François-Xavier Mathias, en 1903, vraiment trop succinte, les tonaires n'ont fait l'objet que de monographies et éditions isolées ou d'articles de dictionnaires.*

Les Bénédictins de Solesmes avaient inscrit parmi leurs projets de travaux une collection de tonaires. Mais, bien que trois tonaires aient été reproduits dans les volumes de la « Paléographie Musicale », *ce vaste programme d'ensemble demeura à l'état de projet.*

De nos jours, où l'étude des anciens théoriciens suscite de plus en plus d'intérêt, les recherches et les analyses de tonaires se sont multipliées. Il reste néanmoins beaucoup d'enquêtes à faire en ce domaine : aussi, serait-il vain de prétendre épuiser la question en une seule étude, tant sont grandes la variété et la diversité des sources. La tradition manuscrite nous offre en effet une multitude de tonaires d'aspects différents, ce qui explique certaines confusions faites ici ou là avec d'autres catégories de manuscrits d'apparence semblable. Il est donc d'abord nécessaire de s'entendre sur la définition du tonaire et avant même d'en dresser le catalogue, il convient de rechercher l'origine de ce terme technique tellement peu courant qu'il ne figure ni au Littré ni au Dictionnaire de l'Académie...

Du terme, nous passerons à l'objet lui-même en exposant notre méthode de recherche, compte tenu des études antérieures que nous passerons en revue, afin de discerner les ouvrages utilisables de ceux qui ont besoin de mise au point.

Un inventaire des manuscrits « selon les époques et les pays » four-

nira le matériel nécessaire à l'analyse des éléments constitutifs essentiels du tonaire. Enfin, la comparaison d'ensemble de tous les manuscrits permettra de déceler les liens de parenté ou les courants d'influence entre tonaires des diverses régions. Cette étude comparative permettra aussi d'apprécier dans quelle mesure la théorie a influencé la pratique.

Cet inventaire des manuscrits et l'étude des problèmes soulevés par l'analyse des tonaires nous ont souvent entraîné fort loin. En effet, pour découvrir un tonaire, il ne suffit pas de feuilleter seulement une ou deux catégories de manuscrits notés : il faudrait, pour atteindre l'exhaustivité, avoir examiné tous les livres liturgiques écrits à la main ou imprimés qui comportent une notation musicale et naturellement tous les recueils de théoriciens...

Si dans le domaine des écrits théoriques le travail d'inventaire est relativement facilité par des répertoires bien faits, il reste dans le champ des livres liturgiques notés un effort considérable à fournir. J'ai cherché à examiner avec la plus grande diligence le maximum d'antiphonaires, de graduels, de bréviaires et missels notés, afin de ne pas laisser échapper les occasions de découvrir quelque tonaire. Sans prétendre avoir tout vu, je puis affirmer que je n'ai laissé dans l'ombre aucun des trésors contenus dans les bibliothèques publiques de France.

Grâce à la générosité du C.N.R.S., il m'a été possible de visiter les principales bibliothèques d'Italie, d'Allemagne fédérale et d'Angleterre. Entre-temps, plusieurs voyages en Suisse et au Bénélux m'ont permis d'élargir ma documentation. Enfin, pour les manuscrits de bibliothèques plus éloignées d'Europe, des États-Unis ou d'Australie, le microfilm a permis les analyses nécessaires.

Cette enquête a été facilitée grâce aux collections de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, qui n'a pas hésité à faire filmer les manuscrits difficiles à atteindre directement, et grâce à la libéralité du Professeur Bruno Stäblein qui m'a ouvert sans réserve l'accès à son immense documentation photographique. Enfin, il me faut adresser ici un témoignage de gratitude à mes nombreux collègues et amis, proches et lointains, qui au cours de leurs travaux personnels ont bien voulu se souvenir de mes propres recherches en me signalant un tonaire découvert par eux-mêmes ou encore en m'aidant à résoudre les problèmes rencontrés au cours de cette étude.

En terminant, je voudrais adresser un témoignage tout particulier de reconnaissance à celui qui a inspiré, soutenu et dirigé ce travail, le Professeur Jacques Chailley, ainsi qu'au Professeur Joseph Smits van Waesberghe, dont les conseils en ce domaine des théoriciens médiévaux ont constitué pour moi le meilleur des encouragements.

ABRÉVIATIONS USUELLES

CAO. = R. J. HESBERT, *Corpus antiphonalium Officii* I-IV (Rome 1963-1971). Rerum ecclesiasticarum Documenta, Series Major : Fontes VII-X.

CS. = Edmond de COUSSEMAKER, *Scriptorum de Musica Medii Aevi novam seriem a Gerbertina alteram.* I-III (Paris 1864-1876).

CSM. = *Corpus scriptorum de Musica* (American Institute of Musicology).

GS. = Martin GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de Musica Sacra* I-III (S. Blasien 1784).

MGG. = *Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik...* herausgegeben von Friedrich BLUME (Kassel und Basel).

MGH. = *Monumenta Germaniae Historica.*

MMMÆ. = *Monumenta Monodica Medii Ævi* (Kassel und Basel).

Mss. datés = Ch. SAMARAN et R. MARICHAL, *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste.* I-VI (Paris 1949-1969).

PL. = J. P. MIGNE, *Patrologiae latinae cursus completus.*

Pal. Mus. = *Paléographie Musicale, Les principaux manuscrits de chant grégorien publiés en facsimilés phototypiques* I-XVIII ; 2e série (Monumentale) I-II.

RISM. = *Répertoire international des Sources musicales* (publié par la Société internationale de Musicologie et l'Association internationale des Bibliothèques Musicales).

The Th. I, *The Th.* II = *The Theory of Music, from the Carolingian Era up to 1400 — Descriptive Catalogue of Manuscripts* (RISM).

I, edited by J. SMITS VAN WAESBERGHE, with the collaboration of Pieter FISCHER and Christian MAAS (1961).

II, edited by Pieter FISCHER (1968).

INTRODUCTION

Les historiens de la Musique médiévale ont mis en lumière la distinction qui, au Moyen-Age, sépare le théoricien de la Musique — ou *Musicus* — du simple exécutant, chanteur ou instrumentiste. Cette distinction se trouve condensée dans un vers célèbre de Guy d'Arezzo :

Musicorum et cantorum magna est distantia.

Dès l'époque carolingienne, l'exécutant de la musique vocale sacrée ou de la musique profane — le *Cantor* — n'est pas réellement considéré comme musicien, s'il s'abstient de s'initier aux principes de l'*Ars Musica*. Le *cantor* apprend son répertoire par cœur, et il lui faut prolonger cet effort de mémorisation durant une dizaine d'années. Il interprète ce qu'il a appris de ses prédécesseurs et il le transmet à la postérité. Parfois, il est vrai, sa mémoire le trahit et il déforme inconsciemment certaines formules mélodiques qu'il confond avec d'autres presque semblables. Il engendre ainsi, au cours de la formation de ses successeurs, quelques modifications dans la transmission du répertoire traditionnel : cette modification, cette variante, se transmet oralement jusqu'au jour où l'écriture de la musique l'enregistre sur le parchemin et nous permet de la déceler par comparaison à la tradition manuscrite des autres régions.

L'analyse du donné musical transmis par la tradition orale revient au *Musicus*, au maître qui est seul capable de confronter les principes de la théorie musicale avec les mélodies traditionnelles.

Voici donc deux sphères de l'art et du savoir qui se côtoient et gravitent autour d'un même objet sans pourtant chercher à se compénétrer. Cependant, dès la première renaissance carolingienne, un pont va être jeté entre la théorie et la pratique : au IXe siècle, apparaît un livret qui contient les mélodies du répertoire classées non pas suivant l'ordre de succession imposé par la pratique liturgique, mais plutôt suivant un critère d'ordre musical. Il s'agit du *Tonale* ou *Libellus tonarius*, en français, le tonaire.

Le tonaire est en effet à l'origine, et parfois jusqu'au XIe siècle, —par exemple à Reichenau au temps de Bernon, — un petit livre

distinct, mais qui sera très tôt rattaché à l'antiphonaire ou au graduel ou encore à quelque autre livre liturgique : tropaire, psautier, coutumier...

Ouvrons l'un de ces anciens tonaires : il contient les incipit des antiennes de l'office et de la messe classés suivant les huit tons du chant grégorien et, pour chaque ton, il donne la terminaison psalmodique capable de procurer le meilleur enchaînement musical de cette cadence finale à la reprise des antiennes citées.

A une époque où la notation musicale n'avait pas encore été inventée pour noter l'ensemble des mélodies de l'Antiphonaire et du Graduel grégoriens, le tonaire est un livre éminemment pratique destiné à faire apprendre méthodiquement au chantre les éléments variables d'une psalmodie très évoluée. A l'époque carolingienne, nous sommes loin de la psalmodie responsoriale primitive qui, suivant l'expression de saint Augustin était plus voisine de la lecture que du chant (*Conf.* X, 50) : une classification très intelligente, mais très stricte des cadences finales choisies en fonction de la réintonation de l'antienne a remplacé la variété des quelque cent cinquante formules cadencielles de la psalmodie antique de type ambrosien.

Le chantre doit donc se plier à retenir les listes d'antiennes qui, dans chaque ton psalmodique, sont classées sous les cadences finales qui leur conviennent : aussi, certains auteurs — tel l'Abbé Odon — lui prescrivent instamment d'étudier chaque jour le tonaire.

Dans ce tonaire, les huit tons ne sont pas énumérés et désignés par un chiffre romain, mais suivant une terminologie grecque latinisée *Protus,* premier ; *Deuterus,* second ; *Tritus,* troisième ; *Tetrardus,* quatrième, en fonction de l'une des quatre toniques possibles dans le diatonisme grégorien. Ces quatre « modes » — suivant la terminologie de plusieurs théoriciens du XIe siècle — se subdivisent en deux : la qualification *authentus* et *plagalis* précise la situation de la dominante dans la partie aiguë ou grave de l'échelle propre à chacun des huit tons psalmodiques.

Ainsi, le plus ancien des tonaires, celui de St. Riquier — qui daterait suivant l'estimation des paléographes des dernières années du VIIIe siècle — contient en puissance la théorie classique des huit tons du chant grégorien, puisque chronologiquement il est le premier témoin de cette terminologie pour l'Occident.

Le plus ancien des tonaires pose cependant, au seuil même de cette étude, un problème difficile. En effet, le tonaire « à l'état pur », ainsi par exemple le « tonaire carolingien » rédigé au début du IXe siècle, ne devrait contenir en principe que des pièces qui alternent avec une psalmodie simple (psalmodie ordinaire de l'office) ou une psalmodie

L'ENCHAINEMENT ANTIENNE-PSALMODIE-ANTIENNE
dans le chant grégorien.

	Finale de l'antienne.	PSALMODIE: Intonation	Teneur (1er membre)	Médiante	Teneur (2e membre)	Finales possibles de la « différence »	ANTIENNE : Possibilités principales de réintonation.
PROTUS		I					
		II					
DEUTERUS		III					
		IV					
TRITUS		V					
		VI					
TETRARDUS		VII					
		VIII					

plus ornée (psalmodie des cantiques *Benedictus* à Laudes et *Magnificat* à Vêpres) ou enfin une psalmodie solennelle (psalmodie d'introït et de communion à la messe). En fait, on y rattacha de très bonne heure — dès la fin du VIIIe siècle, — des pièces ornées qui se chantent sans psalmodie telles que répons prolixes de l'office nocturne, répons-graduels, alleluia et offertoires, — voire même proses — de la messe. L'introduction de ces pièces ornées dans le tonaire soulève un problème qui appelle évidemment examen.

Les antiennes qui se chantent normalement avec une psalmodie ne sont pas intégralement citées dans le tonaire : l'énumération se réduit à des incipit. Les incipit sont rangés en colonnes à la suite de la cadence psalmodique qui leur convient, résumée par le sigle *E u o u a e* (*Seculorum, Amen*) tiré des deux derniers mots de la doxologie concluant les Psaumes. Incipit d'antiennes et différences psalmodiques sont habituellement notés en neumes ou sur lignes : parfois, la notation se réduit au strict minimum et ne porte que sur les différences.

Cette disposition d'incipit en colonnes dans le tonaire entraîne parfois des confusions avec d'autres livres liturgiques notés de présentation analogue. Dans l'Ordinaire, les incipit d'antiennes et de répons, habituellement notés, sont également rangés en colonnes : mais ici, le critère de classement des pièces est liturgique. Un examen trop rapide des manuscrits liturgiques entraîne parfois la confusion du tonaire et de l'ordinaire, surtout si ce dernier est pourvu d'indications tonales en marge. Ainsi, l'ordinaire neumé d'Einsiedeln a été présenté par le catalogue des manuscrits de l'abbaye [1] comme tonaire. Même confusion pour l'ordinaire de St. Cugat [2] noté sur lignes. Dans ces deux manuscrits, les incipit d'antiennes sont disposés suivant l'ordre de l'année liturgique et non suivant l'ordre des huit tons traditionnels.

De la même manière, la présentation de la table d'antiphonaire, dont les pièces sont également disposées en colonnes, risque parfois

---

1. G. MEIER, *Catalogus codicum mss. qui in bibliotheca monasterii Einsiedlensis servantur* (Einsiedeln, 1899), p. 23, Ms. 30. Ce fragment contient, en particulier p. 223, col. A, des indications tonales en marge (voir plus bas, p. 242) mais il ne doit pas être confondu avec un tonaire.

2. Barcelone, Archivo de la Corona d'Aragon, S. Cugat 46 (ann. 1219-1221) : voir H. ANGLÈS, *La Musica a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona 1935), p. 160, nº 29. Même remarque pour le fragment de la cathédrale de Barcelone, reproduit *ibid.*, p. 169 (pl. 45) et présenté au nº 44 comme tonaire. De ces manuscrits catalans on rapprochera l'*Intonarius secundum consuetudinem monasterii sci. Benedicti Vallisoletani* (vers 1450) contenu dans le ms. 14 de l'abbaye St. Dominique de Silos.

de créer une confusion avec le tonaire [1]. C'est le classement par tons qui constitue la note essentielle du tonaire, à telle enseigne que du principe de classement est issu le nom même du livre : « tonaire ».

En fait, à quelle époque apparaît ce terme ? Deux catégories de sources permettent de répondre à la question : les anciens catalogues de bibliothèques médiévales et les titres décernés au livre lui-même.

1. *Les anciens catalogues des bibliothèques médiévales :* Le mot *tonarius* apparaît — pour la première fois, semble-t-il — dans un catalogue de Pfävers (canton de St. Gall), du xe siècle, au milieu de livres de l'Écriture et de livres de chant, mais mentionné isolément : *tonarius* [2].

Nous retrouvons le même mot dans diverses bibliothèques de l'Allemagne du sud : à Wessobrunn [3], vers 1180, à St. Lambrecht [4] et enfin à Michelsberg de Bamberg où, suivant le catalogue rédigé entre 1112 et 1147, on conservait les livres suivants :

« Subnotatos libros pie memorie Frutolfus, coenobii huius prior, huic loco contulit, quos manu sua pene omnes ipse scripsit : ... gradualia duo, Musica Gwidonis, Breviarium Frutolfi de Musica, Tonarius, Musica Ber(n)onis, Dialogus Wilhelmi in uno volumine... Thiemo, religiosus prior, armarium nostrum his libris adauxit: ... Regulae de Musica cum tonario... Historia sci. Gregorii cum tonario. Musica Bernonis. Breviarium Frutolfi de Musica. » (P. LEHMANN, *op. cit*, p. 360 ; cf. p. 379)

Enfin, le catalogue de Maître Martin à Klosterneubourg, près de Vienne, en 1330, mentionne parmi les « libri musicales » :

« Primo liber musicalis qui incipit *Domino Deoque dilecto archipresuli Pilgrino.....* Tonarius » (il s'agit de l'ouvrage de Bernon de Reichenau) [5].

Le terme n'est pas très répandu, puisque dans un catalogue de Zürich, de la seconde moitié du XIIIe siècle, nous relevons la simple mention : *Toni* [6]. Cette brève mention est à rapprocher de celle du catalogue de St. Martial-de-Limoges à la même époque : *Toni et*

---

1. Cette note sur « Tonaire et table d'antiphonaire » a été reportée à la fin de l'Introduction.

2. Paul LEHMANN, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz* I (München, 1918), p. 483. L'auteur n'a malheureusement pas abordé l'étude du terme *Tonarius* (*tonale*) dans son article *Mittelalterliche Büchertitel* : *Erforschung des Mittelalters, ausgewählte Abhandlungen und Aufsätze*, Bd. V (München-Stuttgart, 1962), 1-93.

3. P. LEHMANN, *Mittelalt. Bibliothekskat.*, p. 185.

4. Catalogue du XIIe s. : G. MÖSER-MERSKY, *Mittelalt. Bibliothekskat. Österr.* III (Wien 1961), p. 81.

5. Th. GOTTLIEB, *Mittelalt. Bibliothekskat. Österreichs* I (Wien, 1915), no 15.

6. P. LEHMANN, *op. cit.*, p. 463.

versus cantorum [1]. Au Puy-en-Velay, on conservait au XIe siècle un livret contenant « *Musica Henchiriadis et quaterniones de octo tonis* » : Cet intéressant manuscrit existait encore au XVIIe siècle puisque Dom Estiennot l'examina à cette époque [2]. L'inventaire de St. Gildas-en-Berry contient une mention identique : *Caterniones de tonis* [3].

De ce sondage rapide, il ressort que le tonaire était anciennement un petit livret distinct, circulant à part, mais il ne semble pas que des tonaires soient parvenus jusqu'à nous à l'état isolé, sauf exception très rare [4] : le tonaire a presque toujours été incorporé soit dans un livre liturgique, soit dans un recueil d'écrits de théorie musicale. Cependant, le fait même que le tonaire ait été recopié dans des livres liturgiques aussi différents que le Psautier, le Pontifical ou l'Ordinaire, au lieu de sa place normale (Antiphonaire ou Graduel), semble bien impliquer qu'à l'origine le tonaire avait été transcrit sur des cahiers indépendants (*quaterniones*) et qu'il fut par la suite recopié dans n'importe quel livre liturgique.

2. *Le titre des tonaires manuscrits :* Le témoignage des tonaires manuscrits dépose dans le même sens. Les tonaires les plus anciens ne portent aucun titre. Parfois, un simple intitulé indique le contenu : *Incipiunt toni* ou même, plus simplement *toni*, comme dans le catalogue de Zürich précédemment cité. Le mot *tonarius* apparaît en tête du livre au XIe siècle : Bernon de Reichenau († 1048) a préparé un livret appelé habituellement tonaire : *libellum quem tonarium consuete vocant* (GS.II 63 A). Au XIe siècle et après, les termes *tonarius* ou *Registrum tonorum* se rencontrent de temps à autre, notamment en pays germanique ; *tonale*, dans les pays anglo-saxons. Quant au terme *Intonarium*, parfois cité pour démontrer l'usage pratique du tonaire pour enseigner les intonations, il n'apparaît que dans le tonaire de St. Dié du XIVe siècle (CS.II 117), qui n'est sûrement pas de l'Abbé Odon, mais d'un franciscain, et enfin dans le « *Speculum Musicae* » de Jacques de Liège (CS.II 333 A).

Des considérations qui précèdent, il ressort que pour découvrir les tonaires et en dresser une liste exhaustive, il faudrait avoir dépouillé

---

1. L. DELISLE, *Cabinet des Manuscrits*, II, p. 503, n° 301 (d'après Paris, B.N. lat. 1139).
2. L. DELISLE, *Cabinet des Manuscrits*, II, p. 444 (d'après Paris, B.N. lat. 7581).
3. Ch. KOHLER, *Inventaire de la bibliothèque de St. Gildas-en-Berry* : *Bibliothèque de l'Ec. des Chartes*, 47, 1886, p. 104.
4. En particulier le tonaire de Bernon qui se rencontre parfois dans un livret distinct (voir plus bas, p. 264).

tous les livres liturgiques, notamment les livres notés : antiphonaires et bréviaires notés ; graduels et missels notés ; tropaires, prosaires, psautiers-hymnaires et même pontificaux ainsi que, bien entendu, tous les recueils de traités et de théorie musicale.

En effet, si le tonaire a été conçu et réalisé en vue de la formation pratique du chantre, il ne tarde pas à intéresser aussi le théoricien et à entrer dans les premières collections de traités de musique. A la lecture des plus anciens traités des IXe et Xe siècles, on ne peut manquer de remarquer que le travail de glossographie et de centonisation des premiers auteurs d'ouvrages théoriques est fondé sur cette liste des huit tons contenus dans les premiers tonaires. L'explication anonyme sur les huit tons attribuée tardivement à Alcuin, le traité d'Aurélien de Réomé, vers 850, Hucbald, la *Musica Enchiriadis*, l'*Alia Musica*, glosent, expliquent, commentent les divers sens des termes *Authentus protus-plagalis protus*, etc. Ainsi, les chapitres VIII-XVIII d'Aurélien de Réomé se réduisent à une description et à un commentaire des différences des huit tons psalmodiques, appuyée d'exemples, avec — en guise de conclusion — une récapitulation de toutes les différences décrites. De même, les trois traités compris dans l'*Alia Musica*, prennent un tonaire pour base de leurs commentaires, mais ils dépassent dangereusement leurs prédécesseurs en assimilant les huit tons de la musique ecclésiastique à la nomenclature des systèmes d'octaves de l'ancienne musique grecque.

Par la suite, cette singulière équivalence se retrouvera dans maint tonaire, tant il est vrai que, à l'égal des autres ouvrages scientifiques du Moyen-Age, le tonaire s'amplifie peu à peu en incorporant de plus en plus d'éléments qui n'appartenaient pas aux plus anciens témoins.

A l'origine, le tonaire ne comprend que le cadre des huit tons englobant les antiennes classifiées suivant la finale psalmodique la plus apte, musicalement parlant, à la réintonation de l'antienne. Ensuite, vient la formule échématique (*Noeane*, pour les tons authentes I, III, V, VII ; *Noeagis* pour les tons plagaux, II, etc.), placées après le titre de chaque ton et destinées à en reconnaître l'architecture. Ces formules d'origine byzantine, qui sont en fait des syllabes de vocalisation, ont été progressivement doublées par des antiennes latines, non liturgiques : les antiennes-types *Primum querite... Octo sunt beatitudines* ; elles ont enfin été éliminées dès le XIe et le XIIe siècles suivant les régions, au profit des antiennes-types.

Un autre genre d'addition qui enrichit le tonaire ne semble pas avoir été effectuée avant la composition du petit traité intitulé *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, qui est en fait un traité-

tonaire : à la suite de cet ouvrage, les tonaires donneront souvent au début de chaque ton un verset de psalmodie entièrement noté, à titre d'exemple.

La main-mise du théoricien sur le tonaire se dénote moins à l'insertion de gloses explicatives ou d'exposés théoriques qu'aux remaniements apportés au tonaire lui-même : ainsi, Bernon de Reichenau modifiera l'ordre traditionnel des cadences psalmodiques pour les classer selon leur proximité par rapport à la tonique propre de chaque mode. Réginon de Prüm se contentera d'en réduire le nombre et ne gardera que les différences psalmodiques essentielles. Enfin, et c'est le cas encontré le plus souvent, le théoricien reclasse certaines antiennes sous d'autres différences jugées préférables pour un bon enchaînement de la réintonation de l'antienne à la dernière cadence du psaume.

Ces remarques nous expliquent pourquoi le tonaire — comme d'ailleurs tous les textes « vivants » — est un livre en perpétuel devenir. Il évolue sans cesse au gré de chaque copiste, non seulement en fonction de l'évolution de la théorie musicale, mais encore parce qu'il se conforme aux usages musicaux et liturgiques de l'église pour laquelle il est composé. Les citations d'anciens offices propres des fondateurs de diocèses ou d'abbayes ainsi que les citations de pièces à diffusion bien délimitée sont une aubaine pour le chercheur en quête de localisation des tonaires, mais parfois aussi constituent une source de déboires en l'absence de répertoire général des pièces propres en prose...

Ainsi, bien souvent les tonaires d'une région déterminée se ressemblent. Ils citent les mêmes textes théoriques, ils donnent à peu près la même liste d'exemples liturgiques, ils suivent à quelques détails près la même ordonnance de leurs différences psalmodiques : ils peuvent donc se classer d'après les règles de la critique textuelle selon un *stemma* résumant l'histoire de la filiation des témoins conservés. C'est ainsi qu'il est possible de classer les manuscrits du tonaire de Bernon, les témoins anonymes du groupe aquitain, du groupe italien *de modorum formulis* attribué à l'Abbé Odon et enfin du groupe helvétique.

En principe, le tonaire devrait classer et énumérer toutes les pièces du répertoire, soit environ 3.000 antiennes de l'Office et 250 antiennes de la Messe. En fait, les copistes se sont rapidement lassés de transcrire ces listes de pièces et ils les ont abrégées, en retenant seulement quelques exemples : *paucula exempla sufficiunt*. En France, aucun tonaire ne transmet l'intégralité du répertoire : le plus ancien témoin conservé, le tonaire de St. Riquier, se borne à citer quelques exemples

et tous les tonaires postérieurs, à part le tonaire carolingien de Metz — qui ne sera pas recopié en France — ont procédé à des réductions analogues, bien avant l'invention de la diastématie et de la portée musicale.

Ces considérations nous font saisir qu'un inventaire des tonaires sera toujours incomplet, tant que la masse énorme des quelque 30.000 manuscrits liturgiques actuellement conservés ne sera pas sérieusement cataloguée. Combien d'antiphonaires ou de graduels, même d'époque relativement récente, contiennent — ne serait-ce que sous forme des huit tons psalmodiques ou des huit versets de répons — un tonaire réduit ?

L'examen exhaustif des manuscrits de théorie musicale n'est pas une tâche aussi insurmontable, surtout depuis que la liste de ces manuscrits a été établie pour le compte du Répertoire international des Sources musicales [1]. Si nous ajoutons à ces diverses considérations que des tonaires ont parfois été ajoutés dans des manuscrits qui ne concernent ni la musique ni la liturgie, il en ressort une conclusion pratique : l'inventaire des tonaires d'une bibliothèque sera fonction de la qualité du catalogue imprimé ou du fichier matières qu'elle possède.

En fait, notre liste de tonaires, dressée à la fin de cet ouvrage, ne saurait prétendre à l'exhaustivité. Il faut du moins espérer qu'elle offre un échantillonnage assez étendu de sorte que toutes les régions et toutes les époques sont suffisamment représentées pour suivre l'évolution du tonaire dans l'espace et dans le temps. En attendant, notre inventaire et nos analyses serviront de base de recherches jusqu'au jour encore lointain où tous les manuscrits liturgiques seront complètement décrits. Pour l'instant, notre liste regroupe les manuscrits étudiés par nos prédécesseurs et en fait connaître bien d'autres.

Les études sur les tonaires ont véritablement commencé avec l'Abbé Martin Gerbert qui avait recherché, avec une diligence remarquable pour son époque, les écrits des théoriciens de la Musique : mais le savant bénédictin n'a pas donné à l'édition des tonaires toute l'ampleur déployée pour la publication des traités de musique.

---

1. Au seuil de *The Th.* I (p. 13), le Professeur J. Smits van Waesberghe fait la remarque suivante : « L'exhaustivité n'a été atteinte que dans les cas de *tonaria* que l'on peut trouver dans des manuscrits traitant de théorie musicale. Cette exhaustivité ne peut cependant pas être assurée dans les cas des *tonaria* se trouvant dans les *antiphonalia*. » A ce propos, voir le compte rendu de l'ouvrage dans *Revue de Musicologie* XLIX, 1963, 114-116. Dans *The Th.* II, P. Fischer a omis une dizaine de tonaires (cf. c. r. *Revue de Musicologie* LV, 1969, 299).

Il semble que de bonnes raisons, en particulier la difficulté de reproduction graphique des notations neumatiques, justifiaient à ses yeux l'abandon de la publication de certains tonaires cependant importants [1].

C'est Edmond de Coussemaker qui, le premier, en 1859, entrevit tout le parti scientifique à tirer d'une étude méthodique des tonaires. Le retour à l'étude des sources du chant grégorien devait inévitablement ramener les chercheurs vers ces monuments de l'histoire de la modalité. Aussi, ne faut-il guère s'étonner de lire au seuil de la « série monumentale » de la *Paléographie Musicale* l'annonce d'un projet d'envergure :

« Nous désirons éclairer les enseignements des théoriciens par une étude d'ensemble des *Tonale*... Aussi, nous proposons-nous de publier dans l'une des deux séries de la *Paléographie Musicale* une collection de tonale de toute provenance. Cette publication sera comme la base et l'introduction de nos recherches sur les modes. Elle est indispensable pour suivre la trace des modifications modales que le temps a introduites dans quelques-unes de nos mélodies liturgiques. » [2]

En fait, la célèbre collection ne contient qu'un seul tonaire, celui de Montpellier, et encore sans l'introduction paléographique qu'on était alors en droit d'attendre [3]. Quant aux tonaires des antiphonaires de Lucques (*Pal. Mus.*, t. IX) et de Worcester (*Pal. Mus.*, t. XII), il s'agit de patientes reconstitutions faites par les éditeurs d'après l'antiphonaire reproduit en facsimilé, mais qui ne figurent pas comme tels dans les manuscrits eux-mêmes.

La première liste de tonaires qui ait été publiée est celle de l'abbé François-Xavier Mathias, du diocèse de Strasbourg dans son Inaugural-Dissertation « *Die Tonarien* », publiée à Graz en 1903. Cette thèse contient une vingtaine de références aux sources manuscrites. Remarquons au passage qu'elle fut intégralement reproduite et insérée dans l'ouvrage que l'ecclésiastique strasbourgeois publia la même année sur Jakob Twinger de Königshogen [4], où elle forme le chapitre IV...

Une trentaine d'années plus tard, en 1934, un bénédictin d'Engelberg, Dom Omlin [5], étudie très minutieusement les tonaires helvé-

1. GS.I 114 note b ; 247, 250 B, 331 ; II 79, 265 note a. Le cas de chaque tonaire sera examiné plus loin.

2. *Pal. Mus.* IIe série, t. I (1900), p. 16.

3. *Pal. Mus.* 1re série, t. VII et t. VIII (1901) : le facsimilé du ms. se trouve au t. VIII. L'étude d'ensemble annoncée dans l'introduction du t. VII n'a jamais paru. Mon étude des *Annales musicologiques* de 1956 (t. IV, pp. 7-18) en tient lieu...

4. F. X. MATHIAS, *Der Strassburger Chronist Königshofen als Choralist, sein Tonarius* (Graz, 1903), pp. 38-88.

5. E. OMLIN, *Die sanktgallischen Tonarbuchstaben* (Engelberg, 1934).

tiques en préparation à l'édition de l'antiphonaire de la Congrégation bénédictine de Suisse.

En 1961, dans la première partie des catalogues de manuscrits des théoriciens de la musique, le Professeur J. Smits van Waesberghe se décidait, non sans hésitation, à inclure les tonaires dans ses notices [1]. Sa prudence s'est révélée fondée, car ainsi que nous l'avons remarqué, il est matériellement impossible d'atteindre l'exhaustivité en ce domaine.

Enfin, en 1964, un étudiant américain, Carlton Russel, adoptait comme sujet de thèse le groupe de tonaires aquitain [2].

C'est en 1966 qu'a paru la liste de tonaires actuellement la plus complète : elle figure à la fin de l'article « Tonar » de W. Lipphardt dans l'encyclopédie *Musik in Geschichte und Gegenwart* [3]. Cette liste a été reprise avec quelques légères modifications et additions dans le *Riemann-Lexikon* de 1967 [4].

Parallèlement aux études d'ensemble, des études ou des éditions de manuscrits isolés ont été publiées [5] depuis plus d'un siècle : les éditions de tonaires ont été entreprises par Steichele (1859), W. H. Frere (1898), F. X. Mathias (1903), Peter Wagner (1929), H. Sowa (1935), J. Smits van Waesberghe (1950), M. Huglo (1952), J. Chailley (1965) et enfin W. Lipphardt (1965). Des études de tonaires en particulier ont été publiées par F. Haberl (1937), Ch. Meter (1939), M. Huglo (1956), W. Lipphardt (1958), L. Gushee (1963) et W. Irtenkauf (1964).

Ces éditions et études préparent la voie à notre inventaire qui décrira les manuscrits suivant l'ordre géographique et chronologique. La liste commence naturellement par les plus anciens témoins connus. Au fur et à mesure qu'on avance dans le temps, les témoins se présentent en nombre de plus en plus important d'où nécessité d'un classement géographique. Il faut alors rechercher les relations des tonaires d'une même province avec leurs voisins et avec leurs ancêtres. Enfin, il convient de déterminer dans quelle mesure les tonaires médiévaux se rattachent aux tonaires plus anciens et s'il y a eu, à l'origine, un tonaire-archétype de toute la tradition manuscrite.

---

1. *The Th...*, pp. 12-13. Voir plus haut, p. 19 note.
2. Carlton Russel, *The Tonarius : an Inquiry based primarly on the Early Aquitanian Sources* — Dissert. Princeton University, 1964.
3. Band XIII, pp. 525-526.
4. *Riemann-Lexikon*, Sachband (Mainz, 1967), art. « Tonar » (M. Huglo), pp. 962-963.
5. Le titre complet des ouvrages des auteurs mentionnés figure à la Bibliographie, en fin de volume.

EXCURSUS

Tonaire et table d'antiphonaire
(note prolixe n° 1 de la page 15)

La table d'antiphonaire — qui donne la liste des pièces de chant suivant l'ordre de l'année liturgique, mais sans rubriques directoires — ressemble dans sa disposition matérielle à un tonaire : les pièces, qui parfois sont munies d'indications tonales en marge, sont disposées en colonnes, exactement comme un tonaire. Si la présentation est matériellement identique, le critère de classement est formellement différent : d'un côté, c'est l'ordonnance liturgique qui détermine le classement, dans l'autre l'ordre des tons.

La ressemblance matérielle entre les deux catégories de livres explique que plus d'une fois des tables d'antiphonaires aient été prises pour des tonaires : ainsi Zürich, Zentralbibliothek A 131 (catalogue Mohlberg n° 13) et Prague, Universitni knihovna IV D 9 (catalogue Truhlař n° 663), présentés par les catalogues comme tonaires sont en réalité des tables d'antiphonaires. La confusion est d'autant plus facile à faire lorsque les pièces, suivies de leurs différences psalmodiques notées, sont encore précédées d'un chiffre romain précisant le ton. Ainsi dans les Ordinaires cités plus haut, livres issus de la fusion entre table d'antiphonaire et *Ordo*.

Dans Cambrai 246 (236), que J. Hourlier (*Domaine de la not. messine, Rev. grég.* XXX, 1951, p. 107) cite comme Ordinaire, mais qui est plus exactement un Coutumier, une table d'*antiphonale missarum* a été dressée sur cinq colonnes (ff. 82ᵛ s) : la liste des alleluia (fol. 86) est bien celle de Cluny.

Dans un autre manuscrit clunisien (Rome, Bibl. Casanate 54, XIᵉ s.), la table d'antiphonaire (f. 59-81) dans laquelle le ton psalmodique est indiquée en chiffres romains, est bien distincte des tonaires qui précèdent et qui suivent (voir pp. 41 et 170).

La feuille de garde de Reims 394 (E 295), de Saint-Thierry, qui m'avait été signalée comme tonaire, donne une série d'incipit d'antiennes neumées et de répons pour les dimanches *per annum* : ces pièces, classées suivant l'ordre liturgique, n'ont rien à voir avec le tonaire. De même, le manuscrit plus récent de Leipzig, Universitätsbibl. 1635 (XVᵉ s.) est un livret d'intonations noté, d'origine monastique, mais non un tonaire.

Par contre, une table d'antiphonaire comportant des indications tonales en marge (Paris, B.N. lat. 1085, f. 3ᵛ-110ᵛ), de Saint-Martial-de-Limoges, n'a pas été confondue avec le tonaire par le *Catalogue général des manuscrits latins* I, Paris 1939, p. 393.

Dans un bréviaire d'York (Oxford, Bodl. Laud Misc. 84), on a ajouté sur des pages blanches des incipit d'antiennes notés à l'intention du préchantre : la présentation de ces pièces par W. H. FRERE est assez équivoque : « musical cues of antiphons tabulated » (*Bibl. Musico-liturgica*, I, 1894, p. 14, n° 31). En fait, ces antiennes sont classées suivant l'ordre des périodes liturgiques, par petits groupes (ff. 157ᵛ-159ᵛ ; 239-241ᵛ ; 382ᵛ-386ᵛ), et non suivant l'ordre des tons.

Autre cas, plus important en raison de sa date : celui du ms. 1245/597 de la Stadtbibliothek de Trèves, du IXe siècle, originaire de Prüm. Ce ms. comporte une table d'antiphonaire (ff. 107-129r), transcrite sur trois colonnes, suivant l'ordre de l'année liturgique. Le ms. a cependant été cité comme tonaire par P. M. GY (*Collectaire, rituel, processionnal : Revue des sciences philos. et théologiques* 44, 1960, p. 452). Sur ce manuscrit, voir P. SIFFRIN, *Der Collectar der Abtei Prüm im IX. Jhdt. : Miscellanea in honor. L.C. Mohlberg* II, Roma 1949, pp. 223-224 ; et plus loin, notre chap. II, par. 5 (Réginon de Prüm).

Le cas du fragm. 11 de la collection Wolffheim, à New York (Publ. Libr. Lincoln Center, Music Division) depuis 1929, ne relève pas de la même catégorie d'erreur : présenté par le Catalogue de vente (*Versteigerung der Musikbibliothek... Wolffheim*, II. Teil, Berlin 1929, p. 19) comme tonaire, ce fragment est en réalité un feuillet de graduel neumé de l'Allemagne du sud (peut-être Freising).

Enfin, puisque nous cherchons à dissiper ici les équivoques, signalons le cas du *Directorium chori* contenu dans deux graduels d'Erfurt, conservés à Karlsruhe : il ne s'agit pas d'un directoire pour le chant ou d'un tonaire, mais d'une table des pièces de chant pour les fêtes de saints, d'un type assez courant dans les graduels à partir du XIIIe siècle (Karlsruhe, Badische Landesbibl. S. Peter 16, milieu du XIVe s., analysé par G. BIRKNER, *Die Gesänge des Graduale Karlsruhe Pm 16*, Dissert. Freiburg in Br. 1951, pp. 12 ss. — *Initial und Miniatur, Jubiläumsausstellung 1965*, p. 44, no 46 ; S. Peter, Pm. 15, XVe s. : *Le Graduel romain*, II, p. 40). Suivant G. Birkner, le ms. Pm. 16 ne provient pas de l'église Saint-Sévère d'Erfurt (*Le Grad. rom. II*, p. 40), mais du couvent des augustines Zum Neuwerk.

CHAPITRE I

LES PREMIERS TONAIRES (VIIIe-IXe SIÈCLE)

Le premier point à établir pour l'histoire d'un genre musical ou d'un livre liturgico-musical est la datation précise des plus anciens témoins connus : il convient donc de s'informer à quelle époque fut composé le premier tonaire. C'est au IXe siècle qu'apparaît le premier tonaire complet, celui de Metz, mais c'est dans les dernières années du VIIIe siècle qu'un tonaire abrégé a été rédigé : celui du Psautier de Charlemagne transcrit dans le Nord-Est de la France, probablement à Saint-Riquier.

1. Le tonaire du Psautier de Charlemagne :

Le « Psautier de Charlemagne » ou « Psautier carolingien » (Paris, B.N. lat. 13159) est un manuscrit de petit format (25 × 16 cm.) qui peut être daté, d'après l'analyse de la décoration et de l'écriture [1], de la fin du VIIIe siècle.

Il contient le texte gallican du Psautier avec la division des Psaumes conforme aux prescriptions liturgiques de la *Regula Benedicti* [2] ; chaque psaume se termine par une collecte dont l'ensemble forme une série dont il n'existe actuellement aucun autre témoin [3].

Après le psautier suivent les litanies des saints [4] qui autorisent à proposer la Picardie comme lieu d'usage et plus précisément Saint-

---

1. E. A. Lowe, *Codices latini antiquiores*, Part V (Oxford, 1950), p. 38, no 652. — B. Bischoff, *Panorama der Hds.-Ueberlieferung aus der Zeit K.d.Gr.* : *Karl d. Grosse*, II *Das geistige Leben* (Düsseldorf, 1965), p. 239.
2. Sur ces points liturgiques, voir mon étude de la *Rev. grégor.* 31, 1952, 179.
3. L. Brou, *The Psalter Collects...* (London, 1949), H.B.S. LXXXIII, pp. 20 ss.
4. Cf. Leroquais, *Les Psautiers mss. lat.* II (Mâcon, 1940-41), notice 138 ; B. Opfermann dans *Ephemer. liturgicae* 72, 1958, pp. 308-309.

Riquier, près d'Abbeville. Selon Fr. Masai [1], le ms. lat. 13159 aurait été écrit à Corbie *pour* St. Riquier.

Le lieu précis d'origine est difficile à déterminer avec certitude [2] : tenons pour acquis que le psautier fut écrit dans le Nord-Est de la France un peu avant l'an 800, à destination de l'abbaye de St. Riquier [3].

Le tonaire — qui comprend seulement les pièces du Graduel pour les tons I à V — fut transcrit sur les fol. 167 et 167v du ms. lat. 13159 et de la même main que les pages précédentes, donc dans les dernières années du VIIIe siècle. La fin du tonaire (tons VI-VIII) manque malheureusement, mais devait jadis se continuer sur le dernier feuillet du manuscrit aujourd'hui disparu. Il n'est pas impossible que le tonaire du Graduel ait été suivi d'un tonaire de l'antiphonaire, transcrit sur un des cahiers suivants aujourd'hui manquants. En effet, le manuscrit était autrefois plus important : il comportait encore un hymnaire, dont il ne reste actuellement qu'un seul feuillet (fol. 168), de la même main que le reste. Ce feuillet a été cousu au dernier quaternion restant du manuscrit, à la place du feuillet qui devait jadis contenir la fin du tonaire.

Les pièces du tonaire sont écrites en minuscule à longues lignes, à la suite de l'indication du ton écrit en capitales bâtardes. Nous reproduisons ici le texte du tonaire, en résolvant les abréviations et en suppléant entre crochets les mots des incipit souvent trop abrégés.

AVTENTVS PROTVS

AN. Misereris omnium Domine.
AN. Ego autem in Domino sperabo.
AN. Meditatio cordis mei.
AN. Exclamaverunt ad te Domine.

RG. Miserere mei Deus.
RG. Beata gens.
RG. Posuisti Domine.
RG. Timete Dominum.

ALL. Cantate Domino.
ALL. Qui timent Dominum.

---

1. Fr. MASAI, *Observations sur le Psautier dit de Charlem.* : *Scriptorium* VI, 1952, pp. 299-303.

2. Dans mon étude sur le tonaire carolingien (*Revue grégorienne*, 1952), faite indépendamment de celle de Fr. Masai, j'avais abouti, quant à l'origine et à la provenance du manuscrit, à une conclusion identique : le lat. 13159 n'a pu être écrit *pour* Corbie, mais pour une abbaye voisine probablement celle de St. Riquier (*art. cit.*, pp. 184-186 et surtout pp. 232-233).

3. B. Bischoff ne se prononce pas définitivement sur l'origine du psautier : « Nordwestliches Austrasien oder Nordostfrankreich » (*Frühkarolingische Handschriften und Ihre Heimat : Scriptorium* XXII, 1968, p. 312. Cf. *Panorama der Handschriften-Uberlieferung aus der Zeit Karls des Grossen* : *Karl der Grosse, Lebenswerk und Nachleben* II, Düsseldorf, 1965, pp. 237-239).

OF. Confitebor tibi Domine.
OF. Ascendit Deus in jubilatione.
OF. Repleti sumus mane.
OF. Benedicam Dominum qui mihi.
OF. Terra tremuit.

AD C. Dominus firmamentum meum
AD C. Panis quem ego.
AD C. Cantate Domino alleluia.
AD C. Beati mundo corde.
AD C. Amen dico vobis.

PLAI PROTVS

A. Sicientes.
A. Terribilis est locus.
A. Multe tribulationes justorum.
A. Vultum tuum deprecabuntur.

R. Nimis honorati sunt.
RG. Mittat tibi Dominus.
RG. Exultabunt sancti in.
RG. De necessitatibus meis.

AL. Confitemini Domino et invocate.

AL. Dies sanctificatus.
AL. Dominus regnavit decorem.

OF. Anima nostra.
OF. De profundis.
OF. Vir erat in terra.
OF. Levabo oculos meos.

AD C. Dominus Dominus noster.
AD C. Vovite.
AD C. Letabimur in salutari.
AD C. Multitudo languentium.

AVTENTVS DEVTERVS

A. Karitas Dei.
A. Dum sanctificatus fuero.
A. Dispersit.
A. Ego autem sicut oliva.
A. Vocem jucunditatis.

RG. Exsurge *Domine fer* *.
RG. Benedicam Dominum.
RG. Speciosus forma.
RG. Adiutor in opportunitatibus.
RG. Eripe me Domine.

AL. Jubilate Deo.
AL. Qui sanat contritos corde.

AL. Adducentur regi virgines.
AL. Letatus sum.

OF. Perfice gressus meos.
OF. Sperent in te omnes.
OF. Exulta satis.
OF. Benedictus es Domine [... in labiis].
OF. Custodi me Domine.

CO. Justorum anime.
CO. Beatus servus.
CO. Gustate et videte.
CO. Passer invenit sibi domum.

PLAI DEVTERVS

AN. Dicit Dominus Petro.
AN. Nunc scio vere (vero, *Ms.*).
AN. Judica me Deus.
AN. Deus in nomine tuo.
AN. Exaudi Domine vocem.

RG. Tu es Deus qui facis.

RG. Tenuisti.
RG. Tibi Domine derelictus.
RG. Exaltabo te Domine.

ALLE. In te Domine speravi.
AL. Qui posuit.
AL. Laudate pueri Dominum.

---

* *Domine fer* : addition du IXe s.

OF. Offeruntur (*major*).
OF. Letentur celi.
OF. In die solempnitatis.
OF. Lauda anima mea Dominum.

AD C. Acceptabis.
AD C. Hierusalem.
AD C. Pater cum essem cum eis.
AD C. Memento verbi tui.

AVTENTVS TRITVS

AN. Ecce Deus adjuvat me.
AN. Loquebar de testimoniis.
AN. Circumdederunt me.
AN. Letare Hierusalem.
AN. Domine in tua misericordia.

RG. Memor sit Dominus.
RG. Immola Deo.
RG. Locus iste.
RG. Propicius esto.

AL. Diligam te Domine.
AL. Memento Domine David.
AL. Beatus [vi]r [qui timet].

[OF.] Intende voci.
OF. Populum humilem.
OF. Sanctificavit.
OF. Benedic anima mea.

CO. Mense septimo.
CO. Panem de celo.
CO. Adversum me.
COM. Intellege clamorem meum.

Il suffit de parcourir les listes de ce tonaire pour constater que plusieurs pièces aujourd'hui disparues de l'édition vaticane du Graduel y figurent de première main : le Gr. *Posuisti*, l'Off. *Repleti sumus*, les All. *Qui sanat* et *Diligam te*, enfin, les trois Gr. *Mittat tibi, Memor sit* et *Immola*. Elles ne figurent pas dans tous les manuscrits du Graduel, en raison de leur caractère spécial : elles appartiennent à des messes de Sacre épiscopal. Elles sont attestées comme les autres par plusieurs témoins du IXe siècle. Mais il n'en va pas de même pour certaines pièces, telle que la Com. *Beati mundo corde*, qui paraissent à première vue d'origine tardive.

La Com. *Beati mundo corde* ne figure pas en effet dans les antiphonaires de la Messe du VIIIe et du IXe siècles : on la rencontre un peu plus tard, vers le début du XIe siècle dans les manuscrits français, aquitains et messins. Elle figure dans un missel de Saint-Riquier d'époque plus récente [1] alors qu'ailleurs, dans le Nord-Est de la France, cette pièce est peu connue. Dans les manuscrits notés, on trouve *quatre* mélodies du premier ton, différentes les unes des autres [2], signe que la pièce n'est pas « primitive » : elle peut néanmoins avoir été d'usage restreint et localisé avant d'avoir été diffusée dans plusieurs directions. On ne saurait donc, de la présence de cette pièce dans le tonaire, tirer objection contre la date du manuscrit lui-même.

---

1. Wien, Öst. Nat. Bibl. 1933 (XIVe s.) : M. HUGLO, *Un Missel de St. Riquier, Ephemerides liturgicae* 73, 1959, p. 406, note 15.
2. Voir à ce sujet les *Miscelanea Férotin* (publiés par *Hispania Sacra*, 1965), p. 136, note 11.

Autre constatation : il est assez surprenant de constater que le plus ancien des tonaires fait entrer dans sa classification des pièces ornées sans psalmodie : graduels, alleluia et offertoires. Assigner à ces pièces un mode déterminé ne répond en fait à aucun besoin pratique, mais seulement à des fins théoriques ou didactiques. Si les pièces ornées ont effectivement été composées à l'instar des antiennes d'introït et de communion, elles se chantent sans psalmodie : les classer par tons ne relève donc que d'exigences de théoriciens.

Enfin, nous ne trouvons pas dans ce manuscrit la liste de toutes les pièces du répertoire, mais un choix d'exemples [1]. Cette particularité pousse à placer ce tonaire dans une catégorie spéciale que nous appelons « tonaires d'enseignement » ou tonaires didactiques, par opposition aux tonaires pratiques, à l'usage des chantres, dans lesquels sont classifiées toutes les antiennes du répertoire. Le plus ancien tonaire de cette catégorie est le « tonaire carolingien ».

2. Le tonaire carolingien :

A la suite chronologique du tonaire de Saint-Riquier, vient un tonaire du IXe siècle qui nous est parvenu — sous deux formes légèrement différentes — dans quatre manuscrits : un manuscrit de Metz (Bibl. municipale 351) de la fin du IXe siècle ; un manuscrit allemand du début du XIe siècle (Wolfenbüttel, Helmst. 1050), qui — comme celui de Metz — énumère les pièces du tonaire suivant l'ordre liturgique ; un manuscrit de Reichenau (Bamberg, Staatl. Bibl., lit. 5) et enfin un manuscrit de Nonantola (Rome, Bibl. Casanate 54), ces deux derniers du début du XIe siècle : l'ordre d'énumération des pièces est l'ordre alphabétique.

Ier Groupe : Tonaires à classement liturgique :

Me = Metz, Bibl. municipale 351 : Le manuscrit 351 de la Ville de Metz était jadis mieux connu pour ses *laudes* gréco-latines que pour son tonaire. Le Dr. W. Lipphardt, après avoir attiré l'atten-

1. D'après la liste des pièces citées dans ce tonaire, J. Smits van Waesberghe estime que le document intéresse l'histoire du chant « vieux-romain en France (*Die Geschichte von Glastonbury : Colloquium Amicorum, J. Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, Bonn, 1967, p. 375, n. 9) : cette observation rapproche notre tonaire du « graduel du Mont-Blandin » (Bruxelles, Bibl. Royale 10127-44) qui fut écrit également à la fin du VIIIe siècle (cf. Lowe, *Codices lat. antiquiores* X, no 1548). Ce graduel a gardé quelques pièces propres au « vieux-romain » (cf. M. Huglo, *Le chant vieux romain* : *Sacris erudiri* VI, 1954, p. 111).

tion des musicologues sur l'importance du tonaire [1] en fit l'édition suivie d'un commentaire en 1965 [2].

Le manuscrit de Metz fait partie du lot de 887 manuscrits qui survécurent à l'incendie du 31 août 1944, mais qui furent emportés en Allemagne par les troupes d'occupation, puis récupérés à la fin des hostilités. Il provient du fonds de Saint-Arnoul-de-Metz.

Le ms. 351 compte 118 feuillets de petit format (21 × 16,5 cm.), écrits en minuscule caroline du IX[e] siècle. La première partie (Rhaban Maur, Venance Fortunat...) et la seconde, contenant le tonaire (ff. 66[v]-75) et *laudes* (f. 76), ne sont pas de la même main : cette dernière partie daterait, d'après les noms cités dans les *laudes* (le Pape Jean VIII, le roi Louis II le Bègue et l'évêque Wala) de la fin de 878 ou du début de l'année suivante. Le contenu du tonaire, contemporain des *laudes* ne s'oppose pas à une datation aussi élevée [3] : il ne comporte pas en effet l'introït *Omnes gentes* introduit dans la série des dimanches après la Pentecôte au IX[e] siècle [4], ni l'introït *Requiem* qui figure dans le tonaire de Réginon de Prüm († 915), mais qui n'appartient pas de droit à l'archétype du Graduel grégorien [5].

Le tonaire *Me*, encadré par deux brefs « traités » théoriques, donne d'abord la liste des pièces de la Messe comportant une psalmodie (Introïts et Communions), classées par tons, et à l'intérieur de chaque ton, par différences finales ; puis les pièces de l'Office classées suivant les mêmes normes.

Le premier traité [6] est un essai très bref d'explication des termes « authente » et « plagal », ainsi que des noms grecs des tons : *Protus, Deuterus, Tritus, Tetrarchius* (*sic*, pour *tetrardus*). Pour les tons *Deuterus* et *Tetrardus*, on retrouve le même symbolisme des nombres que chez Aurélien de Réomé (voir chapitre suiv.).

---

1. Voir *Dict. d'archéol. chrét. et de Liturgie* (H. LECLERCQ), art. « Metz », col. 859 ss. — J. B. PELT, *Études sur la cathédrale de Metz*, I. *La liturgie* (Metz, 1931), pp. 113 ss. — J. M. HANSSENS, *De laudibus carolinis* : *Periodica de re morali, canonica, liturgica* 31, 1942, pp. 284-291. — W. LIPPHARDT, *Ein unbekannter karolingischer Tonar und seine Bedeutung für die fränkische Choralüberlieferung : Bericht über den 7. intern. Mw. Kongress*, Köln, 1958, pp. 179-181.

2. *Der karolingische Tonar von Metz* (Münster in W. 1965), Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, Heft 43.

3. J. SMITS VAN WAESBERGHE (*The Th...*, p. 86), date le ms. du XI[e] s. sans apporter aucune justification à une datation aussi basse. Faut-il penser qu'il s'agit d'une banale erreur typographique (XI pour IX) ?

4. Le ms. de Bamberg, postérieur d'un siècle à celui de Metz cite cet introït : cf. LIPPHARDT, *éd. cit.*, p. 19, note 27 ; R. J. HESBERT, *La Messe* Omnes gentes *du VII[e] dimanche après la Pentecôte* : *Rev. grég.* XVIII, 1933, pp. 4-8.

5. Cette pièce ne figure pas dans les graduels du VIII[e]-IX[e] s. édités par R. J. HESBERT (*Antiphonale Missarum sextuplex*, 1935) : elle vient du Rituel.

6. Éd. LIPPHARDT, pp. 12-13.

Le traité final, un peu plus développé [1], reprend l'explication des termes désignant les huit tons : le second traité explique mieux que le premier les termes *authenticus* et *plag(al)is*. Cependant, dans le traité initial comme dans le traité final, même interprétation du terme *tetrarchius* (pour *tetrardus*). Cette leçon particulière apparaît dans la dernière partie du tonaire consacrée aux répons, alors que le corps du tonaire donne seulement la forme correcte *tetrardus* (voir plus loin, Chap. II). Ces premiers indices — d'ordre intrinsèque — montrent déjà que le tonaire de Metz est formé d'éléments hétéroclites n'ayant pas tous la même origine.

L'archétype de *Me*, qui pourrait remonter au second tiers du IXe siècle [2], — donc sous l'épiscopat de Drogon (826-855) — ne contenait que les antiennes du Graduel (Introïts et Communions) et naturellement celles de l'antiphonaire, c'est-à-dire uniquement les pièces qui doivent se chanter en alternance avec une psalmodie : la partie consacrée aux répons prolixes, d'ailleurs très incomplète [3], ne faisait probablement pas partie de l'archétype. Cette section, qui en droit n'appartient nullement au tonaire *ut sic*, apparaît bien dans le cas présent comme une addition postérieure [4].

Le tonaire *Me* place en tête les antiennes de la Messe : le ton est indiqué par sa désignation traditionnelle (Autenticus Protus, Plagis Protus, etc.), puis vient la différence « *Seculorum Amen,* », sans sous-titre et sans neumes [5], enfin, la liste des introïts qui se chantent sous chaque différence : les pièces sont énumérées dans chaque ton suivant l'ordre liturgique [6], comme si le tonaire avait été établi d'après un graduel.

---

1. Éd. LIPPHARDT, pp. 62-63.

2. Selon Lipphardt (*op. cit.*, p. 200), l'antiphonaire qui a servi de base au tonaire de Metz daterait des années 817-835 : la datation proposée est établie d'après l'état du calendrier messin dont notre ms. est témoin indirect (pour la reconstitution de ce calendrier, Lipphardt a dû rétablir les pièces dans l'ordre liturgique). Un nouveau témoin du calendrier de Metz, le ms. de Madrid, B. Nac. 3307, écrit en 814-820, servirait de point de comparaison pour la datation de l'archétype de notre tonaire. Cf. J. SERRANO, A. MUNDO et J. JANINI, *Manuscritos liturgicos de la B.N.* (Madrid, 1969), pp. 73-76, n° 52.

3. La liste des répons nocturnes ne contient que quelques exemples pour chaque ton (éd. Lipphardt, pp. 60-62 ; 194-200).

4. A cet argument, on peut ajouter un indice d'ordre externe : le ms. de Bamberg, second témoin du tonaire carolingien ne cite pas les répons (Le ms . de Nonantola, troisième témoin, comporte une lacune à la fin).

5. Le ms. ignore les termes « *diffinitio* » ou « *differentia* ». Il emploie seulement la clausule « *seculorum, A(m)e(n)* » qui comporte parfois quelques neumes primitifs, en part. au fol. 67 (cf. éd. LIPPHARDT, pp. 16-17).

6. On observe cependant quelques déplacements : ils sont signalés par des caractères italiques dans l'édition de Lipphardt.

Toutes les pièces du Graduel, y compris celles des messes spéciales, telles que celles du Sacre épiscopal (*In Natale Pontificis*), mais non les pièces alors « récentes » telles que les introïts *Omnes Gentes* et *Benedicta sit*, figurent dans le tonaire [1].

Trois doublets sont à relever : l'introït *Victricem* est classé deux fois ; en deuterus authente (= 3e ton) et en tetrardus plagal (= 8e ton), par suite d'une querelle d'attribution qui durera longtemps encore. De même, la communion *Tu Domine* figure en deux endroits : en deuterus authente et en plagal. Enfin, la communion *Primum querite*, en tritus plagal et en tetrardus plagal.

Inversement, *Me* omet quelques pièces : la comm. *Video* (8e ton) et, par suite d'une erreur matérielle (saut du même au même), les communions *Amen dico vobis quod uni... Amen dico vobis quod vos.*

La seconde partie du tonaire, la plus importante, concerne les antiennes de l'Office. Ici encore, le rédacteur a suivi à l'intérieur de chaque différence l'ordre liturgique de l'antiphonaire messin. On relève encore la présence d'antiennes tirées d'offices propres : saint Benoît [2], saint Alexandre et ses compagnons martyrs [3].

Les pièces des offices plus récents de la Trinité et de l'Invention de saint Étienne, composées par Étienne de Liège († 920), ou celles de saint Pierre (série *In plateis*), attribuées à son contemporain Hucbald de Saint-Amand, ne figurent évidemment pas au tonaire. Enfin, l'antienne propre pour saint Grégoire *Iste sanctus dum pro colligendis* est une addition non primitive [4].

Les pièces de la fête de la Toussaint sont citées après celles des communs des saints : l'antiphonaire source de notre tonaire devait donc contenir cette fête alors toute nouvelle, mais en appendice [5].

Au point de vue musical, *Me* se signale par le nombre et la variété

---

1. Lipphardt (pp. 106-109) a « reconstruit » le graduel messin de 870, d'après le tonaire : quelques points sont discutables, en particulier la série des dimanches après la Pentecôte.

2. Voir les remarques de Lipphardt (p. 135) sur les deux antiennes de l'office de St. Benoît.

3. Lipphardt (p. 154) explique l'insertion de ces pièces propres par le transfert des reliques de ces martyrs sous le règne de Louis-le-Pieux, en 835. Au sujet de cette translation et de l'office (qui fut supplanté ensuite par celui de l'Invention de la Croix), voir H. SCHWARZMAIER, *Studien zum Ottobeurer Alexandertransl. : Studien und Mitteil. zur Gesch. des Ben. Ord.* 79 (1968), pp. 235-255.

4. LIPPHARDT, pp. 29 et 135. L'auteur remarque que le ms. de Metz n'est pas monastique, car il ne cite que deux pièces pour saint Benoît.

5. A Metz, la Toussaint aurait été introduite vers 830 : le sacramentaire de Drogon contient les oraisons de la fête en Appendice (voir LIPPHARDT, p. 67, note 320 et pp. 180-181). Voir le cas de l'antiphonaire du Mont-Renaud (*Pal. Mus.*, t. XVII).

des différences psalmodiques affectées à chaque ton [1]. Il est même, comparé aux autres tonaires et aux théoriciens des IXe et Xe siècles, le plus riche de tous, ainsi qu'on peut le constater sur le tableau comparatif suivant (les lacunes de Hartker — indiquées ici par des hachures — sont suppléées par le témoignage d'un manuscrit de la même famille.

	Me	*No*	*Re*	Hartker	St. Gall 388	Aurélien de Réomé	Réginon de Prüm
I	11	10	10	9	.	4 (5)	5 + 4
II	2	2	2	2	.	1	1 + 1
III	7	7	7	6	.	4	5
IV	10	10	10	////	8	5	6
V	3	3	3	////	2	1	3
VI	2	2	1	////	2	1	1
VII	13	13	13	////	6	11	6 + 1
VIII	7	7	7	////	5	5	3
	55	54	53	40		33	30 + 6

Ce grand nombre de différences psalmodiques proposées pour un meilleur enchaînement de l'antienne à la psalmodie révèle beaucoup de finesse et de sens musical : le compositeur n'a pas cherché à faire rentrer les antiennes dans des cadres psalmodiques préétablis : il a, au contraire, créé autant de cadres que nécessaire pour une meilleure adaptation au donné musical [2].

Le tonaire de Metz est la copie du plus ancien et du plus remarquable des tonaires : le « tonaire carolingien ». Il en existe une seconde copie plus récente : le manuscrit de Wolfenbüttel.

Wo = WOLFENBÜTTEL, Herzog August Bibl., Helmstadt 1050 (catal. n° 1152) : Petit manuscrit de 28 feuillets (19 × 14 cm.), écrit par diverses mains allemandes des XIe et XIIe siècles. Au début, ont été transcrites des coutumes monastiques rédigées pour un monastère de Lorraine [3] ; suit un premier tonaire (f. 14-15), le *de modorum*

1. LIPPHARDT, p. 243.

2. Les théoriciens suivront par la suite la voie de la simplification des différences : la « simplicité » la plus stricte sera atteinte avec le *Tonale sci. Bernardi* au début du XIIe s.

3. *Consuetudines monachorum* (f. 1^v^-13^v^) : ce titre est de la main de Flacius Illyricus († 1575), le principal Centuriateur de Magdebourg. Le texte de ces coutumes a été collationné par K. Hallinger pour l'édition des coutumes lorraines dans le *Corpus consuetudinum monasticarum* VI (1971). Au fol 12^v^, indictions pour les années 1045 à 1179.

formulis, d'origine italienne (cf. plus bas, chap. v), transcrit par une main de la fin du XIIe siècle. Au fol. 16^v^, douze formules échématiques (voir plus bas, p. 36).

Le second tonaire (f. 17-27) est une copie du « tonaire carolingien » : la première partie du tonaire, jusqu'au fol. 21^v^, a été écrite par une main du milieu ou de la seconde moitié du XIe siècle. La notation neumatique, sur les formules échématiques (*Nonenoeane, Noeagis*) et sur quelques antiennes, est de main allemande, avec quelques particularités qui s'expliquent peut-être par la notation du modèle sur lequel le manuscrit a été copié [1].

La plupart des pièces commençant par les mêmes mots sont distinguées par le qualificatif MAIOR ou MINOR, écrit en petites capitales dans la marge : cette « étiquette » a pour but de distinguer les pièces tirées d'un même texte, mais de longueur différente, et surtout qui comportent une mélodie distincte, différente pour chacun de ces textes [2].

La fin du VIIe ton (7e-13e différence) et le VIIIe ton sont transcrits sur un cahier commençant au fol. 22 par une main du XIIe siècle qui est peut-être la même que celle du premier tonaire. La notation neumatique est d'une main allemande contemporaine, au trait « cassé ». Mais ici, plus de distinctions marginales MAJOR, MINOR pour les doublets. Au début du VIIIe ton (f. 24^v^), pas d'antienne-type *Octo sunt beatitudines* ni de modèle de psalmodie (*Gloria Patri...*) comme dans les sept premiers tons : le premier copiste avait sans doute inséré, de son propre gré, ces suppléments fort répandus au XIe siècle, tandis que le second copiste s'est contenté de suivre son ancien modèle, qui — comme *Me* — ne comportait uniquement que les formules échématiques (*Nonenoeane...*) et la différence (*Euouae*).

Cependant, *Wo* n'a pas été copié sur *Me* : il donne en effet plusieurs antiennes qui ont été omises par *Me* et qui auraient bien dû s'y trouver [3]. La collation de *Wo* sur *Me* fait apparaître un certain nombre de divergences qui montrent bien que *Wo* ne dépend pas directe-

---

1. Le bec d'attaque du podatus évoque les formes de la notation neumatique lorraine.

2. Cette distinction utile et nécessaire à une époque où la notation n'existait pas encore s'est maintenue plus longtemps dans le Graduel que dans l'Antiphonaire (cf. le cas de l'offertoire *Offeruntur* MAJOR et MINOR des manuscrits grégoriens : le chant vieux-romain ne connaît qu'un seul texte d'offertoire *Offeruntur*). Le ms. *Wo* est plus fidèle que *Me* dans la transcription de ces indications (cf. éd. LIPPHARDT, pp. 24 ss., 42 ss., etc.).

3. Voir la liste de ces antiennes dans LIPPHARDT, *op. cit.*, p. 299. Ces antiennes, omises par *Me* figurent dans *Re* (Bamberg, lit.5, de Reichenau : voir plus bas). *Me* a donc copié son modèle moins soigneusement que *Wo* et *Re*.

ment de *Me* et qu'il a dû copier le « tonaire carolingien », soit directement soit par l'intermédiaire d'un manuscrit aujourd'hui perdu (X), probablement d'origine lorraine [1].

Il faut encore remarquer que *Wo* présente plusieurs modifications d'ordonnance des différences psalmodiques (en Ier ton, suppression de la 11e differ. ; en VIIe ton : différ. 1, 4, 5, 2, 3, 6) ; des changements d'ordre dans l'énumération des pièces et surtout, enfin, au fol. 18, l'insertion du ton pérégrin à la fin de la 1re différence du 1er ton :

PEREGRINI EIUSDEM TONI

Seculorum, Amen. *Speciosus*
Seculorum, Amen. *Biduo vivens.*

Cette mention du ton pérégrin est la plus ancienne connue : ce ton spécial, qui ne fait pas l'objet d'une division particulière dans les autres manuscrits du « tonaire carolingien », comporte comme exemple l'antienne *Speciosus* qui, dans *Me*, est classée en premier ton (éd. Lipphardt, p. 22), classement qu'on retrouve dans d'autres tonaires [2]. Il est très probable que cette introduction du pérégrin en premier ton est une variante de *Wo* et qu'il ne faut pas l'attribuer au modèle X.

Cette interpolation s'explique peut-être par l'influence du tableau des douze formules échématiques (f. 16v) qui précède le tonaire : dans ce tableau écrit et noté par une main très soignée, proche de celle de *Re* (manuscrit de Reichenau, décrit plus bas), les modes intermédiaires, ou *mesi* (= μεσοί) sont insérés entre authente et plagal ; chaque formule est suivie d'un exemple : un introït, une antienne de l'office, un verset de répons (V. *Qui regis*, affecté à plusieurs répons de l'Avent). A ces exemples, *Re* ajoute parfois un graduel. Quelques exemples seulement sont neumés dans chaque manuscrit :

1. Le ms. X était probablement lorrain, comme le modèle sur lequel furent transcrites les Coutumes, et peut-être monastique (Gorze ?), tandis que *Me* est un manuscrit pour l'usage séculier de la cathédrale de Metz.

2. Le tonaire du Pontifical de Gondekar II d'Eichstätt (cf. p. 270), le tonaire de Piacenza, B.Cap 65 (cf. p. 180). Voir aussi Paris, B.N. lat. 18008 (XIIe s.), Missel avec antiennes de Vêpres : l'ant. *Nos qui vivimus* est classée en premier ton. Quant au terme « peregrinus », il apparaît dans un tonaire de Cologne (Dombibliothek CCXV) du XIIe siècle (voir plus bas, p. 257). Le *Tonale sancti Bernardi* (GS.II 270) avait donc plusieurs antécédents pour son classement des pièces du « pérégrin » en premier ton.

		Wo (f. 16v)	*Re* (f. 5)
[I] *Nonanoeane*	AN.	*Gaudete in Domino*	*Gaudete in Domino*
(+ neuma)			G. Posuisti
	A.	*Ecce nomen Domini*	*Ecce nomen Domini*
	v.	*Qui regis*	*Qui regis*
Ananeano		*In exitu*	*In exitu*
[II] *Noeais*	AN.	*Veni et ostende*	*Veni et ostende*
(+ neuma)	A.	*O Sapientia*	*O Sapientia*
	v.	*Qui regis*	*Qui regis*
[III] *Noeoeane*	AN.	*Dum clamarem*	*Dum clamarem*
(+ neuma)	A.	*Justus cor suum*	*Justus cor suum*
	v.	*Qui regis*	*Qui regis*
Ananeo(i)e		*Te Deum laudamus*	*Te Deum laudamus*
[IV] *Noneais*	AN.	*Prope esto domine*	*Prope esto domine*
(+ neuma)			G. Praevenisti
	A.	*Vigilate*	*Vigilate*
	v.	*Qui regis*	*Qui regis*
[V] *Noeoeane*	AN.	*Domine in tua*	*Domine in tua*
(+ neuma)			G. Ex Sion species
	A.	*Adhuc m[ulta]*	*Adhuc multa*
	v.	*Qui regis*	*Qui regis*
Aiaeoie		*A solis ortus*	*A solis ortus*
[VI] *Noeais*	AN.	*In medio ecclesiae*	*In medio ecclesiae*
(+ neuma)	A.	*Gloriosi*	Ascendente ihu.
	v.	*Qui regis*	*Qui regis*
[VII] *Noeoeane*	AN.	*Puer natus est*	*Puer natus est*
(+ neuma)			G. Qui sedes
	A.	*Assumpta est*	*Assumpta est*
	v.	*Qui regis*	*Qui regis*
Aiaeoie		*Veni creator*	*Veni creator*
	A.	*Stella ista*	
[VIII] *Noeais*	AN.	*Ad te levavi*	*Ad te levavi*
(+ neuma)	A.	*Hic vir dispiciens*	Angeli eorum
	v.	*Qui regis*	*Qui regis*

(Wo) *Tonus est vocis armoenicae id est vox modulata.*
Tonora sunt XII : autentos IIII . Plagi [IIII]. Mesi IIII.
Autentus protus est senior primus...
Plagis protu[s] lateralis primi.
Mesi protu[s] medius primi. Similiter secundi et tercius et quartus.
Autentus protus id est senior vel auctor primus ideo dicitur quasi ab eo diriventur eius plagi et mesi similiter secundus et tercius et quartus [1].

1. Tout ce passage de *Wo* est identique à celui du traité appelé « Anonyme Vatican (Vat.Palat. 235, XIe s.), reproduit en facsimilé par Bannister, *Monum.*

IIe Groupe : Tonaires à classement alphabétique.

Re = BAMBERG, Staatliches Bibliothek, lit. 5 (Ed V 9) : Manuscrit liturgique de petit format [1], qui contient notamment un tropaire, un prosaire [2] et un versiculaire, c'est-à-dire un recueil de versets psalmodiques d'introït et de communion et de versets ornés d'offertoire. La partie primitive du manuscrit date [3] des environs de l'année 1001.

Au fol. 4^v une main du courant du XIe siècle a ajouté textes et neumes des huit formules d'intonation *Primum querite... Octo sunt beatitudines*. Au fol. 5, de la même main que le tonaire, commence la liste des huit formules byzantines d'intonation NONANOEANE, avec notation neumatique, accompagnées chacune de deux ou trois exemples : un incipit d'antienne, un d'introït et parfois un graduel [4]. Suivent ensuite les exemples de psalmodie selon les huit modes : PRIMUS : *Et exultavit... Deposuit potentes...* (versets du cantique *Magnificat*).

Enfin, nous arrivons au tonaire proprement dit : tonaire de l'Office, d'abord (fol. 6-23), puis tonaire de la Messe (f. 23^v-27). Dans le tonaire de l'office, chaque ton est désigné par son titre ancien : *Autenticus protus, Plagis proti*, etc. Vient ensuite la formule NONANOEANE (mêmes neumes qu'au fol. 5), puis, en sous-titre, *Diffinitio* c'est-à-dire « différence psalmodique » [5], suivi d'un numéro d'ordre en chiffres romains et de *Seculorum, Amen* (neumé) et enfin la liste des pièces qui se chantent sous la dite « définition » : dans le tonaire de l'office, les pièces sont rangées dans l'ordre alphabétique (et non plus dans l'ordre liturgique).

Le tonaire est complété par le versiculaire (f. 187 ss.) qui comprend le *Gloria Patri...* noté suivant la mélodie de la psalmodie d'in-

---

Vat. di Paleogr. Mus. Tav.I^a et édité par P. WAGNER (*Rassegna greg.* III, 1904, c. 482 ; *Kirchenmusik. Jhb.* XIX, 1905, p. 70 (avec facs.). Sur le ms., voir *Études grégoriennes* I, 1954, p. 59 ; *The Th.* II, pp. 106-107.

1. Format : 19,3 × 14,4 cms. — 198 ff. Reliure en peau blanche du Chapitre de Bamberg. Description dans le catalogue de Leitschuh, t. I.

2. H. HUSMANN, *Die Tropen- und Sequenzhds.* (RISM., 1964), pp. 58-61.

3. La date habituellement retenue est celle de 1001 (LIPPHARDT, p. VII et 293 ; cf. cependant p. XI, la date de 992). L'origine du ms. est établie sans contestation : cf. R. STEPHAN, *Aus der alten Abtei Reichenau : Arch.f. Musikw* XIII, 1956, p. 68. — *Le Graduel rom.* II *Les Sources*, p. 30. — H. HUSMANN, *op. cit.*, p. 58.

4. Lipphardt (*Der karol. Tonar...*, pp. 303-304) édite les 12 formules échématiques, mais ne distingue pas les formules des tons « paraptères » mélangées aux huit formules traditionnelles (voir plus bas, p. 80).

5. Ce terme de *diffinitio* ne figurait pas dans *Me* qui énumérait les différences sans leur décerner une appellation quelconque.

troït pour les huit tons. A la fin, on lit : *Expliciunt thoni diurnalis cantilenae cum dirivatis subsequentis eorum.* Suivent le texte des versets psalmodiques d'introït, avec le verset *ad repetendum* et les versets psalmodiques de communion, sans notation.

Selon Husmann [1], l'ordre du manuscrit aurait été dérangé : primitivement, le tonaire se serait trouvé inséré entre le tropaire-prosaire et le versiculaire.

Il est exact en effet, d'une part que tonaire et versiculaire sont de la même main du X-XIe siècle [2] et d'autre part, que le début du tonaire et le début du versiculaire coïncident avec un début de cahier. Un tel changement d'ordre dans le présent manuscrit — dû à une erreur de reliure — est donc matériellement plausible, mais ce cas particulier n'implique pas pour autant que versiculaire d'introït et de communion appartient de droit au tonaire.

Le Versiculaire est un livret liturgico-musical, couramment utilisé dans la zone Saint-Gall-Reichenau, car les graduels de ces deux abbayes ne notent pas toujours les psalmodies d'introït et de communion : les versets psalmodiques sont intégralement notés dans le versiculaire [3] qui se rattache soit au graduel, en appendice, soit au tropaire-prosaire, comme c'est ici le cas.

Les tonaires postérieurs noteront souvent un verset de psaume d'introït, avec ou sans *Gloria Patri*, à titre d'exemple de psalmodie ornée. Nous conclurons donc que *Re* s'arrêtait après les *Gloria Patri* d'introït, à l'explicit du fol. 188, mais que la collection intégrale des versets d'introït et de communion ne lui revient pas *de jure*. Le versiculaire (f. 188-196) ne forme donc pas la seconde partie du tonaire *Re* : il appartient seulement *de facto* au manuscrit.

Ainsi, abstraction faite de l'addition initiale (fol. 4v) contenant les formules *Primum querite... Octo sunt...*, écrites et notées de seconde main, et de l'addition accidentelle du versiculaire [4], nous retrouvons ici un tonaire à l'état pur, ne contenant que des antiennes.

Contrairement à l'usage consigné par *Me*, les antiennes de l'office, dans *Re* sont placées (ff. 6-23) avant les antiennes d'introït et de communion (ff. 23v-27). En outre, à l'intérieur de chaque différence, elles sont classées non plus suivant l'ordre liturgique qu'elles occu-

---

1. *Tropen-und Sequenzhds.*, p. 59.
2. Pour la datation, voir p. 37, n. 3.
3. Sur les versiculaires sangalliens, voir le dernier paragraphe de notre Chapitre VI.
4. Les exemples de psalmodie d'introït des ff. 187 et 187v (*Gloria Patri*) ne devaient probablement pas faire partie du modèle (ils n'existent pas dans *Me*) : ils appartiennent en propre au manuscrit de Reichenau.

paient dans l'antiphonaire, mais suivant l'ordre alphabétique. Cette disposition, assez commode pour retrouver rapidement les pièces, sera adoptée par la plupart des tonaires allemands postérieurs. Cependant, il ne s'agit pas ici d'un ordre alphabétique au sens strict du terme, car à l'intérieur des divisions créées par chaque lettre de l'alphabet on retrouve l'ordre liturgique [1] : par exemple, en première différence du premier ton, on relève d'abord les antiennes commençant par A de l'Avent, de Noël, de l'Épiphanie, du Carême, etc. ; puis les antiennes commençant par B de l'Avent, de Noël, etc. et ainsi de suite.

Re donne 1.318 antiennes, soit 24 de plus que *Me*, mais il omet quelques pièces qui se trouvent dans Metz [2]. Inversement, il complète *Me* sur des points où celui-ci est défaillant, c'est-à-dire qu'il donne des pièces anciennes qui auraient dû figurer dans *Me*, mais qui ont sauté accidentellement [3]. Enfin, *Re* cite en plus six antiennes propres en l'honneur de saint Janvier, dont le culte fut instauré à Reichenau par l'abbé Witigowo [4], et sept antiennes diverses qui appartiennent au groupe des antiphonaires de Reichenau [5].

Sur le choix du ton psalmodique, on relève plusieurs divergences entre Metz et Reichenau. A titre d'exemple, voici quatre antiennes au sujet desquelles les deux tonaires se séparent :

	Me(tz)	Re(ichenau)
Ant. *Fulgebunt... et*	II[e] ton	VIII[e]
Haec autem scripta sunt........	I	VIII
Sanctus praesul	IV	III
Spiritus & animae	VIII	I

Pour l'ordre et le choix des différences psalmodiques, le tonaire de Reichenau est substantiellement identique à celui de Metz : il omet cependant la onzième différence du premier ton (qui ne compte qu'une antienne *ex Psalterio* : *In omnen terram* — Lipphardt, p. 32) et la seconde du sixième ton.

Le tonaire du Graduel est presque identique dans les deux manus-

1. Voir à ce sujet les remarques de LIPPHARDT, *Der Kar. Tonar von Metz*, pp. 294-295.
2. LIPPHARDT, *op. cit.*, pp. 297-298.
3. LIPPHARDT, pp. 298-302.
4. Abbé de Reichenau de 985 à 997. — Au sujet de ces antiennes de saint Janvier, voir LIPPHARDT, *op. cit.*, pp. 293 et 301.
5. LIPPHARDT, *op. cit.*, p. 302.

crits *Re* et *Me*. Il comporte quelques légères différences *Re* supprime d'abord deux doublets sur les trois contenus dans *Me* : l'introït *Victricem* est maintenu seulement au VIIIe ton et la communion *Primum querite* seulement au VIIIe ton. Par contre, la communion *Tu Domine* se retrouve, ici aussi, en deux endroits : en IIIe et en IVe tons.

Re ajoute au VIe ton l'introït *Omnes gentes* une des interpolations les plus anciennes du graduel grégorien [1]. Par ailleurs, Reichenau supprime les pièces des messes du Sacre épiscopal [2]. Enfin, il omet trois pièces du VIIIe ton par suite d'une erreur matérielle (saut du même au même) : le copiste a en effet sauté de *Ego sum pastor* à *Ego sum vitis*, omettant du même coup les deux pièces qui, dans le modèle, étaient insérées entre ces deux communions (*Modicum*, *Cum venerit*).

Il faut noter encore l'omission inexplicable de deux autres pièces [3] pourtant anciennes. Par contre *Re* rétablit trois communions omises par *Me* (les deux communions *Amen* et *Video*), pièces qui devaient sûrement figurer dans l'archétype. Enfin, différence facilement explicable par la datation du manuscrit considéré, plus récent d'un siècle que celui de Metz, le tonaire *Re* utilise abondamment la notation neumatique pour noter la mélodie des formules d'intonation (NOANNOEANE, etc.), celle des différences psalmodiques et parfois des incipit d'antiennes [4].

Remarquons que les exemples de psalmodie d'introït ajoutés dans la marge inférieure du tonaire de la messe sont écrits et notés de seconde main, probablement dans la première moitié du XIe siècle [5].

La parenté des tonaires *Me* et *Re* est évidente [6], mais quelle est la nature exacte de leur lien de parenté ? Lipphardt, dans sa remarquable étude du tonaire de Metz, considère comme un fait acquis

---

1. Cf. R. J. HESBERT, *La Messe* Omnes gentes *du VIIe dimanche après la Pentecôte* : *Revue grégorienne* XVIII, 1933, pp. 4-8. L'affectation de cette pièce au VIIe dimanche, indiquée dans l'édition du traité d'Aurélien, vers 850 (GS. I 49 B), est due au seul manuscrit de Florence, Bibl. Laurenz. Plut. XXIX 48, du XVe s.

2. Comm. *Unguentum in capite* et *messis quidem*. Ces pièces avaient déjà disparu de la plupart des graduel contemporains, surtout en Allemagne.

3. La comm. *Dico autem vobis* (Ve ton), dont Lipphardt, contrairement à son habitude, n'a pas signalé l'omission en apparatus, et l'intr. *Viri Galilei*.

4. Liste des passages neumés dans Lipphardt, pp. 305-308.

5. Cette notation est à rapprocher de celle d'Oxford, Bodleian, Can.lit. 319 (19408), ff. 2-15 (table de Graduel de Reichenau), écrit vers 1020 : cf. D. H. TURNER, *The Reichenau Sacramentaries*... : *Revue bénédictine* 75, 1965, pp. 255-275.

6. J'avais signalé cette parenté en 1952 (*Rev. grégorienne* 32, p. 230) puis en 1956 (*Annales musicologiques* IV, p. 12).

que *Re* dérive directement de *Me* : il tente d'expliquer la filiation par l'intervention de l'abbaye lorraine de Gorze [1] dans la réforme des monastères allemands en général et de celui de Reichenau en particulier [2].

En fait, de la comparaison minutieuse des deux manuscrits, il ressort que cette filiation directe n'est guère soutenable : les deux tonaires n'ont pas les mêmes omissions de pièces, les mêmes variantes textuelles et, par contre, ils se complètent mutuellement, ainsi qu'on l'a vu précédemment. Autrement dit, ils dérivent l'un et l'autre d'un même archétype. Mais pour situer la position respective des manuscrits de Metz et de Reichenau par rapport à l'archétype, il reste à examiner le dernier témoin du « tonaire carolingien » : le manuscrit de Nonantola.

No = Rome, Bibl. Casanate 54 (Nonantola) : Le troisième témoin du « tonaire carolingien » a été transcrit au début du XI[e] siècle sur les premiers feuillets d'un manuscrit [3] qui se trouvait au temps de l'Abbé Ughelli († 1670) à Nonantola : ce ms. figure bien dans le catalogue de la bibliothèque de l'abbaye rédigé en 1464 [4], mais non dans les plus anciens de 1331 et de 1166. Cependant, d'après son contenu, le manuscrit a très probablement été composé pour Nonantola. Il contient en effet, outre les coutumes clunisiennes, un rituel monastique, une table d'antiphonaire monastique (f. 59-81), qui comporte pour la fête de saint Silvestre — patron de Nonantola — une vigile et un office propre ; au fol. 102, l'hymne de Carême *Ex more docti mistico* est notée en neumes nonantoliens ; aux fol. 107-108^{v}, quelques antiennes du sanctoral avec notation sur lignes de la région de Modène.

Le tonaire du début du manuscrit [5] porte également des neumes accents de l'Italie du Nord sur les formules d'intonation (Nonannoeane) et sur les différences.

Le plan et l'ordre du tonaire sont identiques à ceux de *Re* : même

1. Lipphardt remarque (p. 135) que *Me* n'est pas un tonaire monastique : mais on sait qu'au IX[e] s. les abbayes suivaient parfois l'office canonial du diocèse où elles avaient été fondées.

2. Lipphardt, pp. 213-214 ; 257. Sur l'importance de Reichenau dans la diffusion du monachisme bénédictin à l'époque carolingienne, voir les remarques de F. Masai et E. Manning dans *Scriptorium* XXIII, 1970, p. 411.

3. Rome, Bibl. Casanate 54 (B.IV.21) : E. Moneti, *Catalogo dei mss. della Bibl. Casan.* I (1949), pp. 103-110. — M. Huglo, *Un troisième témoin du tonaire carolingien* : *Acta musicol.* 40, 1968, pp. 22-28.

4. G. Gulotta, *Gli antichi cataloghi della Abbazia di Nonantola* (*Studi e Testi* 182, 1955, p. 262 ; cf. 182 *bis*, p. 48.

5. Fol. 1-11. Le manuscrit contient en effet à la fin (fol. 102^{v}-103) un second tonaire qui sera analysé plus loin, au chap. V.

ordre et même nombre de différences psalmodiques [1] ; pièces de l'Office classées suivant l'ordre alphabétique — comme Reichenau — et non suivant l'ordre liturgique — comme *Me* — ; emploi du terme *diffinitio* pour désigner les différences, comme *Re*.

Lipphardt — qui n'a pas eu connaissance de ce manuscrit italien pour son édition critique du tonaire de Metz — a relevé les pièces que *Re* avait en plus ou en moins [2] par rapport à *Me* et surtout la liste des pièces propres aux manuscrits de l'orbite de Reichenau. Il est donc facile, à partir de ces listes, de situer la position de *No* par rapport à *Re* et par conséquent à *Me*, et ainsi de dresser le stemma de nos trois manuscrits.

Trois étapes dans cette enquête : 1) Tout d'abord, *Re* contient une trentaine de pièces qui se trouvent *omises* par *Me*. Elles se décomposent comme suit : 12 antiennes du répertoire courant (liste dans Lipphardt, p. 299). Toutes se retrouvent dans *No*. — 6 antiennes du Cantique des Trois Enfants (*ibid.*) : elles figurent toutes dans *No*, sauf la troisième (*Non cessabant*). — 4 antiennes évangéliques des dimanches après la Pentecôte et quatre antiennes pour le Lavement des pieds (*ibid.*, 300) : elles sont bien toutes les huit dans *No*.

Enfin, cinq antiennes post-carolingiennes — qui ne pouvaient évidemment pas figurer dans *Me* — se retrouvent en partie [3] dans *N*.

Les relations entre *No* et *Re* commencent à se dessiner assez nettement, mais il reste à préciser le sens des relations des deux manuscrits par un sondage inverse.

2) *Re* omet 27 pièces contenues dans *Me* [4], mais *No* n'omet seulement que *onze* pièces sur ces vingt-sept : ce n'est donc pas dans *Re* que le rédacteur a été chercher les seize pièces absentes de *Re* [5]. Par conséquent, *No* dérive d'un manuscrit voisin de *Re*, qui suivait comme lui l'ordre alphabétique des pièces, mais qui était plus complet que lui. Ce manuscrit perdu était l'archétype de *Re* et de *No*. Mais d'où provenait cet archétype ?

3) Pour situer la position de *No* par rapport à *Re* et à son archétype, il reste à examiner la liste des antiennes de saint Janvier [6] et

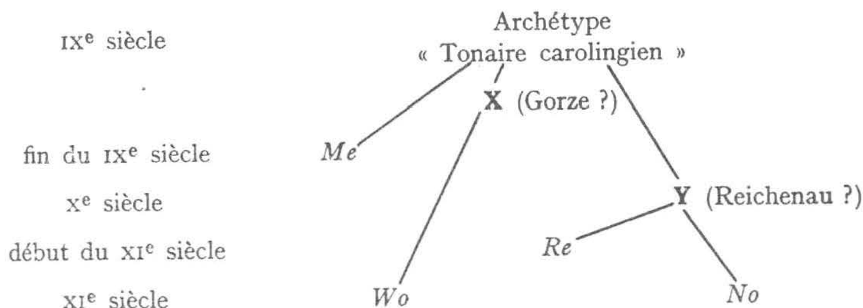
---

1. Comme le lit. 5, le ms. Casan. 54 omet la onzième différence du Ier ton.
2. Voir ci-dessus, p. 39.
3. Ces antiennes sont énumérées dans Lipphardt (p. 300) : la première page du Casan.54 étant très effacée, il ne nous a pas été possible de vérifier si l'ant. *Dixit Jesus mulieri* figurait bien au Ier ton, 1re différence.
4. LIPPHARDT, p. 298.
5. Liste dans *Acta musicologica*, 1968, p. 25.
6. LIPPHARDT, pp. 293 et 301. Quoique « propres » à Reichenau, ces antiennes seront reprises par Frutolf de Michelsberg ; elles figurent dans plusieurs antiphonaires allemands, par ex. celui de Rheinau (HESBERT, CAO.II, nº 114/6).

des sept antiennes propres au « groupe de Reichenau » isolées par Lipphardt [1]. Ces deux groupes se retrouvent presque intégralement dans *No* [2]. Il est donc évident que le *No* appartient au même groupe que *Re*, mais qu'il ne saurait descendre directement de lui. Il a été copié sur un modèle plus complet que *Re*. Ce modèle aujourd'hui perdu est l'archétype de *Re* et de *No* : on le désignera par la lettre Y.

Cet archétype, antérieur à l'an 1000, est probablement originaire de Reichenau : c'est lui, et non le lit. 5 lui-même, qui est à l'origine de cette classification alphabétique des pièces que l'on retrouvera ensuite dans la plupart des tonaires ottoniens. C'est en partant de la classification liturgique classique — qui se trouve à Metz — que cette classification alphabétique a été instaurée.

Le stemma qui résume les liens de filiation de nos quatre manuscrits découle des conclusions faites en cours d'analyse. Le « tonaire carolingien » a d'abord été copié à Metz puis en Lorraine (X). Une autre copie, faite à Reichenau (Y), est le modèle qui a servi aux copistes de *Re* et de *No* :



A l'aide de ces quatre manuscrits, il est désormais possible de reconstituer le plan de l'archétype du « tonaire carolingien » [3], par élimination de ce que chaque manuscrit a ajouté, indépendamment des autres :

1. LIPPHARDT, p. 302 : on peut y ajouter les deux antiennes à saint Grégoire *Iste sanctus dum pro colligendis* et *Qui dum esset summus Pontifex*.
2. Les ant. *Domine Deus virtutum* et *Si gloriam dignitatem* (LIPPHARDT, p. 302) ne se retrouvent pas, sauf erreur de ma part, ou déplacement dans le tonaire.
3. Et même le texte critique : cette édition critique (en préparation) se substituerait à l'édition diplomatique du ms. de Metz.

Me	Wo	Archétype	Y
Prologue abrégé sur les huit tons			
Tonaire d'Introït et de Communion			
Tonaire des antiennes de l'Office	Tonaire des ant. de l'Office.	Tonaire des ant. de l'Office (suivt. ordre liturg.)	Tonaire des ant. de l'Office suivant ordre *alphabétique.*
		Tonaire d'Introït et de Communion.	Tonaire d'Introït et de Communion.
Tonaire partiel pour les répons nocturnes.			
Second abrégé sur les huit tons.			

L'histoire nous permettra d'apprécier l'influence du tonaire carolingien sur la formation des autres tonaires. Dès maintenant, nous pouvons constater que le tonaire carolingien n'a pas fait souche à l'Ouest, dans cette partie de l'Empire qui devait devenir la France. Il a été seulement copié en Lorraine, puis dans le Saint-Empire et, par l'intermédiaire d'un modèle allemand, en Italie du Nord. Ce n'est sans doute pas là un simple accident de la tradition manuscrite, mais un fait qui s'explique de lui-même lorsqu'il est replacé dans le cadre de l'histoire générale.

La division de l'Empire, en 843, par le traité de Verdun, et celle de 870, par le traité de Mersen, ont politiquement consacré la division des pays de langue romane des pays germaniques, division qui s'est révélée dès février 842 dans un document capital pour la linguistique, le Serment de Strasbourg, prononcé en langue romane par Charles-le-Chauve et en tudesque par Louis-le-Germanique. A la mort de Lothaire II, ce dernier reçoit en partage la moitié Est de la Lorraine et Aix-la-Chapelle, tandis que Charles-le-Chauve acquiert la partie occidentale de l'Empire avec l'Italie[1].

1. Cependant, Charles-le-Chauve se fit couronner à Metz : sur la signification de cet événement, voir Thomas Michels, *La date du couronnement de Charles-le-Chauve (9 sept. 869) et le culte liturgique de saint Gorgon à Metz* : *Revue bénédictine* 51, 1939, pp. 288-292.

Ces divisions linguistiques et politiques entraînent la division de la tradition liturgico-musicale en deux grandes familles, celle de l'Est et celle de l'Ouest. Que l'on examine les variantes neumatiques et mélodiques du Graduel grégorien, les choix des versets de répons nocturnes de l'Antiphonaire, les collections différenciées de proses et de tropes, nous constatons constamment une division de la tradition en deux grands blocs distincts, mais non opposés, de l'Est et de l'Ouest.

Ainsi, le « tonaire carolingien » qui se manifeste d'abord, chronologiquement, dans la copie du manuscrit de Metz 351 et par un tonaire perdu (ms. X), écrit en Lorraine, ne se perpétuera que vers l'Est. Dans le royaume franc occidental, le tonaire carolingien restera pratiquement inconnu, à s'en tenir du moins au témoignage des manuscrits actuellement connus.

Mais le tonaire du manuscrit de Metz a pour nous un autre chef d'intérêt : il est encadré de deux petits traités sur les huit tons qui se réduisent en fait à quelques gloses sur les noms gréco-latins de ces tons. Ainsi, nous découvrons dans un tonaire les éléments théoriques essentiels qui serviront à l'élaboration des premiers traités de Musique.

CHAPITRE II

LE TONAIRE DES ANCIENS THÉORICIENS

La renaissance carolingienne marque pour la plupart des sciences un nouvel essor et l'*Ars Musica* n'est pas la discipline qui compte parmi les moins stimulées par la recherche intellectuelle instaurée sous les règnes de Charlemagne et de Charles-le-Chauve. A ces deux époques, on cherche moins à innover qu'à commenter, approfondir ou expliquer les auteurs de l'Antiquité profane et païenne ou ceux des premiers siècles chrétiens, notamment Martianus Capella et Boëce.

Les méthodes de composition adoptées par les auteurs de l'époque carolingienne peuvent se ramener à trois genres : la glose, la centonisation, la compilation [1].

D'abord le travail glossographique : à l'époque carolingienne, il a porté surtout sur le *De nuptiis Mercurii et Philologiae* de Martianus Capella, vaste encyclopédie sur les Arts libéraux, dont le IXe livre intéressait plus particulièrement les musicologues carolingiens. Jean Scot Érigène, Dunchad et Rémi d'Auxerre († v. 908) nous ont laissé des gloses sur le *de Nuptiis* [2]. Ces gloses ont exercé une influence considérable sur la composition des traités ultérieurs, car ils ont mis à la portée des compositeurs de traités l'interprétation de la terminologie propre à l'antique musique grecque.

Une autre méthode, celle de la centonisation, consiste à recueillir des textes anciens, à les relier ensemble au moyen d'incises personnelles et à les présenter dans une introduction : tel est le travail d'Aurélien de Réomé, dans sa partie théorique, ou celui de Réginon de Prüm dans l'*Epistola de harmonica institutione*.

Enfin, troisième méthode, les auteurs recueillent une doctrine dans

---

1. Voir J. SMITS VAN WAESBERGHE, *La place exceptionnelle de l'Ars Musica dans le développement des sciences au siècle des carolingiens* : *Revue grégorienne* 32, 1952, pp. 81-104 ; partic. p. 89.
2. Les trois séries de gloses ont été éditées par Miss Cora LUTZ entre 1939 et 1965. Celles de Rémi d'Auxerre avaient été une première fois éditées par Gerbert (GS. I 63-94).

la tradition, l'élaborent et forgent ces éléments pour constituer une doctrine nouvelle : ainsi dans la *Musica Enchiriadis* ou dans la *Commemoratio brevis*.

Les auteurs qui composent par voie de centonisation ou de compilation ne se cantonnent pas dans la recherche théorique abstraite, mais maintiennent un contact incessant avec la pratique, c'est-à-dire avec le répertoire grégorien traditionnel. Ils cherchent même à expliquer la constitution de ce dernier à la lumière de l'enseignement des Anciens.

Lorsque ces auteurs traitent des modes ou discutent sur une pièce quelconque du répertoire, ils utilisent une terminologie précise, qui préexiste à tous leurs commentaires : ces termes d'authente et de plagal, cette numérotation si particulière des modes, *protus, deuterus, tritus, tetrardus*, ce n'est pas dans les livres liturgiques sans notation et sans indication tonale qu'ils ont été puisés... Serait-ce dans les tonaires ? La question appelle une réponse, en particulier pour les auteurs les plus anciens : Alcuin († 804) et Aurélien de Réomé, vers 850.

1. Alcuin et Aurélien de Réomé :

Avant d'aborder l'étude des écrits de ces deux auteurs, il est nécessaire de relever et de classer les témoins d'un petit texte anonyme expliquant les noms des huit modes, qui nous est parvenu sous plusieurs formes différentes.

1° *Explication abrégée anonyme sur les huit tons :* Plusieurs manuscrits de théorie musicale ou de « Varia » contiennent un texte anonyme sur les huit tons, texte explicatif à peine rédigé qui se présente sous forme d'équations. Ce texte se trouve dans les manuscrits suivants :

— D'abord dans le minuscule tropaire d'Autun [1], écrit entre 996 et 1024. Le texte, de seconde main très ancienne, est écrit suivant un système cryptographique double [2]. En voici la transcription, ligne par ligne :

1. Paris, Bibl. de l'Arsenal 1169 : cf. *The Th...*, p. 87. — H. Husmann, *Tropen und Sequenzhds.* (RISM), pp. 110-111. — Ch. Samaran et R. Marichal, *Mss. datés..*, I, p. 133.

2. Lettres latines (b = a *etc.*) ou grecques (Δ = d etc.). Cependant, les conventions changent en cours de route et compliquent la tâche de décodage : aussi, seul le début avait été transcrit jusqu'ici (L. Gautier, *Les tropes*, p. 126, note). Notre texte n'emploie aucun signe runique : ceux-ci se trouvent au f° 39v.

f° 39 *Autentus dicitur autoritas*
sive testamentum. Protus
dicitur primus; autentus
protus : autoritas prima di-
citur. Lateralis eius, eo quod
laterali jaceat (*jacead*, Ms.), *id est*
autenti, et ejus fungitur
officium. Autentus
deuterus...
Omnes nem.pe toni
greca lingua nominentur.
Dicendum tamen est...

Le texte est inachevé.

— Le même texte, un peu plus complet, figurait en addition dans un manuscrit de Strasbourg [1], brûlé dans la nuit du 24-25 août 1870. Malheureusement, nous ne disposons plus aujourd'hui, pour classer ce témoin, que de l'incipit du texte, transcrit en 1846 dans le catalogue de A. Jung :

f° 102v *Autentus dicitur auctoritas sive testamentum.*
Protus dicitur Primus.
. . . .
. . . . *toni grece exponuntur.*

Ce texte, apparemment complet, avait été copié en entier sur un modèle analogue à celui que le scribe du tonaire d'Autun avait sous les yeux.

— Dans les deux traités qui encadrent le tonaire de Metz 351 (voir plus haut, p. 30 ss.), on retrouve la même interprétation. Le premier « traité » développe le schéma qu'il a sous les yeux, c'est-à-dire la liste des noms grécisés des huit tons, telle qu'elle figure au tonaire : *Protus, deuterus*, etc... Il glose et commente de manière très sobre et très sèche, par petites phrases en style direct, sans subordonnées. Remarquons quelques références à l'Écriture : *Deuterus* évoque le livre du Deutéronome ; *Tetrarchius*, pour *Tetrardus*, évoque le titre de tétrarque mentionné dans l'Évangile (Luc III, v. 1). En soi, cette référence scripturaire n'était valable que dans le cas d'une lecture fautive, *tetrarchius* pour *tetrardus* [2]. Le terme exact

1. Séminaire protestant 926 (B I 24), xe siècle : A. Jung, *Catalogue des Mss. du Sém. prot.*, 1846 (Bibl. de Strasbourg, ms. 5175), p. 341. C'est M. Yves Chartier qui m'a signalé ce fragment.
2. Variante rare, propre au « supplément » sur les répons du tonaire de Metz (éd. Lipphardt, p. 61) qui ne figurait pas dans l'archétype du tonaire (voir plus haut, p. 24), au chap. VIII du traité d'Aurélien de Réomé et enfin à Réginon (CS. II 32, 41, 67, 72).

tetrardus n'aurait jamais pu évoquer la « tétrarchie » que le deuxième traité du ms. de Metz et Aurélien ont maintenue dans leur commentaire.

Ce deuxième traité du ms. de Metz, moins laconique que le premier, est une paraphrase de ce premier traité, à la manière des anciens commentaires. Chaque division commence par « *sequitur* » et une citation, comme ces commentaires qui « décortiquent » un texte, incise par incise. L'auteur ne manque pas de relever, un peu lourdement en vérité, les sous-entendus (*subaudis* toni, *subaudis* magistri, *scilicet* magistri). Néanmoins, il apporte à son style un tour un peu plus littéraire que le premier traité.

2° *Explication d'Aurélien de Réomé et textes apparentés :* Le chapitre VIII de la *Musica disciplina* d'Aurélien de Réomé, composée vers 850, contient à peu près la même explication que celle des deux « traités » du manuscrit de Metz, quoique dans un ordre différent : Aurélien énumère les modes dans le même ordre que les traités byzantins, c'est-à-dire qu'après avoir expliqué le terme *authentus*, il explique les quatre noms *Protus, Deuterus, Tritus, Tetrardus* et enfin les quatre plagaux. Dans les deux traités de Metz, l'ordre du commentaire était différent : authente, Protus, plagal ; Deuterus authente, Deuterus plagal, *etc.*

Si on parcourt la liste des témoins du texte d'Aurélien, on relève à côté des manuscrits qui transmettent l'ensemble de l'ouvrage [1] un petit groupe de témoins qui contiennent seulement le chapitre VIII (« *De octo tonis* ») ou alors le chapitre VIII soudé à un autre passage d'Aurélien, tiré du chapitre XX. Mais on constate au début de ce passage sur les huit tons plusieurs variantes rédactionnelles qui posent des problèmes critiques : ce texte a-t-il été extrait d'Aurélien par des compilateurs de recueils consacrés à la théorie musicale ou, au contraire, ce texte ne serait-il pas plus ancien qu'Aurélien et incorporé par lui dans l'ensemble de son œuvre ?

Le classement des textes s'impose avant de proposer une réponse [2]. Nous distinguons plusieurs groupes de textes :

a) Le groupe des tonaires de Gaillac (Paris, B.N. lat. 776, f° 147^{v}, col. B) et d'Aurillac (Paris, B.N. lat. 1084, f° 159). Ces deux tonaires — analysés plus loin, au chap. IV — contiennent une *Prefatio supra*

1. Le plus ancien est le ms. 148 de Valenciennes (fin IXe s.) auquel se rattachent Pommersfeld 2805 et Bruxelles 10078-95. Face à ce groupe V, le Dr. Gushee (dans sa thèse de Doctorat, 1962) présente le groupe RP constitué par deux mss. du XIe s. (Vat.Palat. 1346 et Londres, Br.Mus. Arundel 77).

2. Nous suivons, à quelques détails près, la classification du Dr. Gushee.

octo tonos un peu plus brève que le chap. VIII d'Aurélien, grâce à l'omission de quelques lignes un peu après le début, mais à peu près identique textuellement. Les deux manuscrits ont en propre une addition (*Grecorum*, après *ex auctoritate* : GS.I 39 B, lin. 24), qui — avec les autres particularités textuelles — implique que ces deux manuscrits ont copié le même modèle et qu'ils forment un groupe distinct :

AURÉLIEN.	PREFATIO SUPRA VIII TONOS.
Diximus etiam octo tonis consistere musicam, per quos omnis modulatio quasi quodam glutino sibi adherere videtur.	Octo toni consistunt in musica per quos omnis modulatio
Est autem tonus minima pars... Et quomodo litteris oratio unitatibus acervus... eo modo et sonituum tonorumque linea omnis cantilena moderatur.	cantilenarum recto ordine declaratur.
Diffinitur autem ita :	
Tonus est totius constitutionis harmonicae differentia et quantitas quae in vocis accentu sive tenore consistit.	Tonus est totius constitutionis armonicae differentiae et quantitas quae in vocis accentu sive tenore consistit.
Nomina autem eorum apud nos usitata ex auctoritate atque ordine sumpsere principia.	Nomina autem eorum apud nos usitata ex auctoritate GRECORUM atque ordine sumpsere principia.

Fait singulier, le tonaire de Gaillac donne ce texte explicatif sur les huit modes à la suite d'un long extrait du... chapitre VIII d'Aurélien (Inc. *Diximus* enim *octo consistere in musice* (sic) *tonos*...), prolongé par un extrait du chap. XX où sont expliqués les différents genres de pièces liturgico-musicales. En somme, ce manuscrit contient un doublet : il compile deux recensions d'un même texte. Le premier n'est autre qu'un extrait d'Aurélien, le second ne serait-il pas un Anonyme ancien qui aurait servi de source à Aurélien lui-même ?

b) Dans le manuscrit aquitain Paris, B.N. lat. 7211 se relève un doublet analogue [1]. Au fol. 17, ce manuscrit donne l'extrait d'Aurélien (= chap. VIII), mais à partir de *deprehenditur* (GS.I 40 A, lin. 26), le texte dévie et se poursuit par un tableau d'équivalences entre les pseudo-modes grecs et les huit tons ecclésiastiques (Ypoias-

1. Sur ce ms. voir *The Th...* I, 101-105 et plus loin le chap. IV.

tius = protus ; Ypoeolius = lateralis proti, *etc.*). Au fol. 134^{v}, nouvel extrait d'Aurélien, comme dans le ms. de Gaillac, c'est-à-dire, chap. VIII + chap. XX.

c) Dans deux manuscrits théoriques, l'un allemand (Clm. 19489, XIe s. Tegernsee) [1], l'autre bénéventain (Monte-Cassino Q. 318, p. 58). Ces deux manuscrits sont à rapprocher en raison d'un artifice rédactionnel (une question) destiné à introduire le texte sur les huit tons :

Quid sint toni ? Diximus VIII**	**Quot sunt* (Cass.).
in musica tonos consistere.......*	**novem* (Clm.) **tonis* (Cass.).

Le texte sur les huit tons est également prolongé par l'extrait du chap. XX.

d) Un manuscrit anglais [2] donne l'explication des huit tons sans question introductoire et sans l'enclitique *etiam* qui, dans le chap. VIII d'Aurélien, est destiné à nous rattacher à ce qui précède : *Diximus in octo tonis*, etc. Le texte du chap. XX s'enchaîne sans transition à l'explication des huit tons.

e) Plusieurs manuscrits théoriques italiens [3] contiennent aussi le texte sur les huit tons : Florence, B.N. Conv. soppressi F III 565 (vers 1100), f. 97^{v} (*Incipit expositione tonorum* = VIII + XX) ; Florence, B. Riccardi 652 (XVe s.), f. 108^{v} — Monte-Cassino 439 (Xe siècle) extrait plus court du chap. VIII et du chap. X [4].

f) Enfin, l'explication sur les huit tons — et elle seule — se retrouve, mais cette fois sous le nom d'Alcuin, dans deux manuscrits de la Bibliothèque Nationale d'Autriche à Vienne : le Cpv. 2269 (XIIIe s.), f. 7^{v} et le Cpv. 5271 (XVIe s.), f. 38^{v} [5]. Dans ces deux manuscrits, l'extrait est mis sous le nom d'Alcuin (*Albini Musica*) et figure parmi divers opuscules sur les Arts libéraux : rhétorique, arithmétique, musique, astronomie [6], etc. Bien que le texte des deux manus-

---

1. Le Clm. 14836, contrairement à l'indication du catalogue de Halm, ne contient pas notre texte sur les huit tons : voir GUSHEE (Dissert. 1962), p. 95.
2. Oxford, Balliol Coll. 173^{a}, f. 79^{v}-80^{v} (XIIe s.) : descr. dans le catalogue Mynors (1963), pp. 176 ss. et par J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Micrologus* (CSM. 4), p. 46.
3. Ces manuscrits seront étudiés au chap. V.
4. L'extrait du chap. VIII commence au 2e paragraphe (GS.I 39 B, avt. dern. ligne). Il est suivi d'un extrait du chap. X. Le texte du Cassinensis 439 aurait été recopié, suivant L. Gushee : dans le Vat.Barberini 307 (XIVe s. de St. Blaise en Forêt-Noire : cf. *The Th.* II, p. 103) et dans le Vat.Reginensis 378 (plus récent).
5. Ce dernier ms. est l'ancien *Philos.* 109, utilisé par Gerbert (GS.I 26-27).
6. L'ordre des opuscules est bien celui qu'Alcuin a adopté dans son énumération des Arts libéraux (cf. P.L. CI, c. 947). Sur la classification de la musique

crits viennois commence comme celui des tonaires aquitains, il se rattache ensuite, indiscutablement, à la famille des manuscrits du chapitre VIII d'Aurélien, avec quelques légères variantes :

Ps. Alcuin.	Aurélien.	Tonaires aquitains.
	Diximus etiam	
Octo tonos in musica consistere musicus scire debet	Octo tonis consistere musicam	Octo toni consistunt in Musica
per quos omnis modulatio	per quos omnis modulatio	per quos omnis modulatio
quasi quodam glutino sibi adherere videtur.	quasi quodam glutino sibi adherere videtur.	
Tonus est minima...	Est autem tonus minima...	
... omnis cantilena modulatur.	... omnis cantilena moderatur.	cantilenarum recto ordine declaratur.
Definitur autem ita :	Diffinitur autem ita :	
Tonus est totius...	Tonus est totius...	Tonus est totius...

Ce texte sur les huit tons, mis sous le nom du principal artisan de la réforme carolingienne des Arts libéraux, Alcuin — auquel un ancien catalogue attribuait la composition d'un *de Musica* [1] — dérive de la même source que celui qu'Aurélien de Réomé a utilisé pour la rédaction de son chapitre VIII. En effet, on pourrait penser que les copistes des divers manuscrits considérés ont extrait d'Aurélien un passage sur les huit tons, à titre de préface pour un tonaire (mss. lat. 776 et 1084) ou à titre de document dans les compilations de traités musicaux.

Certes, tous les manuscrits énumérés dans les paragr. b-f (ci-dessus), sont très probablement des extraits du chap. VIII d'Aurélien, débarrassés grâce à de minimes aménagements rédactionnels des clausules de liaison rattachant ce chap. VIII à ce qui précède. Mais ce cha-

---

à l'époque carolingienne, voir entre autres : B. Bischoff, *Eine verschollene Einteilung der Wissenschaften* : art. réédité dans *Mittelalterliche Studien* I, 1966, pp. 273-288.

1. L'existence de ce *De Musica* repose sur l'indication de l'ancien catalogue de la bibliothèque du Puy au XIe siècle : *Post, liber Augustini de Magistro, cum quo Alcuinus de dialectica, rethorica, musica, ari(t)metica, geometria, astronomia* (L. Delisle, *Cabinet des Mss.* II, p. 444, n° 34). — Manitius (*Gesch. der lat. Literatur des MA.* I, p. 285) suit L. Delisle pour identifier le livre ainsi décrit avec le ms. Paris, B.N. lat. 2974, mais c'est bien à tort qu'il ajoute que le ms. en question contient aussi le *De Musica*. Cet ouvrage est perdu... (Voir *Catal. des Mss. latins* de la B.N. III, pp. 354-355).

pitre VIII du traité est-il bien d'Aurélien lui-même ou un emprunt incorporé dans son œuvre ?

Il suffit de considérer l'amplification continue des gloses et des commentaires telle qu'elle se dessine dans la succession des textes classés au nº 1 de ce présent chapitre pour conclure qu'Aurélien n'est qu'un chaînon dans cette succession et qu'il a dû intégrer dans son traité un texte préexistant : son chapitre VIII aurait pour source un de ces opuscules sur les huit tons, contenu sans doute dans un tonaire, et dont la rédaction serait antérieure à 850, c'est-à-dire antérieur à la composition définitive du *De Musica disciplina*.

Matériellement, le *De Musica disciplina* est antérieur à tous les exemplaires du texte sur les huit tons, puisque le ms. 148(141) de Valenciennes [1] date des environs de l'an 900, tandis qu'aucun des manuscrits contenant le texte sur les VIII tons (Mss. de Paris, Munich, Oxford ou Vienne) n'est antérieur à l'an 1000. Cependant, les deux « traités » qui encadrent le tonaire de Metz impliquent bien que, sous une forme peu littéraire, le commentaire explicatif sur les VIII tons circulait avant qu'Aurélien se mette à l'œuvre.

Entre le deuxième traité du manuscrit de Metz et Aurélien, un Anonyme doit être intercalé : cet Anonyme a ajouté à l'explication de son prédécesseur — Metz 2 — un « exemple » explicatif afin d'illustrer le sens de *Protus* = premier. Cet exemple est celui du *protomartyr* : Abel, protomartyr de l'Ancien Testament est la figure d'Étienne, protomartyr du Nouveau Testament. L'image est d'autant mieux choisie que « *authentus dicitur auctoritas sive testamentum* » [2]. En outre, il ajoute aux sens déjà connus du mot « plagal » la notion d'inférieur (GS.I 40 A, lin. 21) qui est — musicalement parlant — très précise et très exacte.

Pour commenter le sens de *Deuterus* l'anonyme maintient l'exemple du mot Deutéronome = seconde loi [3]. Pour gloser *Tritus*... il n'a rien trouvé ! Enfin, pour le 4e ton (*Tetrardus*), il ajoute au fameux exemple de ses prédécesseurs (voir *supra*, p. 31) — la « tétrarchie » — l'exemple du tétragramme (JAWH) représentant le nom de Dieu.

Au chapitre VIII d'Aurélien, nous retrouvons bien les deux exemples

1. Valenciennes 148 (141) : ce manuscrit contient sur les formules Nonanoeane (fol. 71v) une notation très ancienne, dite paléofranque : cf. J. HANDSCHIN, *Eine alte Neumenschrift* : *Acta musicol.* 22, 1950, pp. 69 ss.

2. Mss. d'Autun et de Strasbourg (voir pp. 26-27) : il est assez curieux que personne au IXe s. n'ait repris explicitement cette notion de *testamentum* étroitement liée, au début de ce siècle, à celle d'*authenticus* : cf. A. DOLD « *authenticus* »... *in der Literaturgesch.* : *Münch. Theol. Zeitschr.* XI, 1960, 263.

3. Cet exemplum du Deutéronome n'est pas repris par le *second* traité de Metz.

destinés à gloser le sens de *tetrardus* : celui de la *tetrarchia*, découvert par l'auteur du premier traité de Metz 351 et celui du « tétragramme », propre à notre Anonyme supposé.

L'existence même de cet Anonyme est impliquée par la dualité d'exemples choisis pour le *Tetrardus*. En effet, Aurélien utilise comme tout le monde la leçon habituelle *tetrardus* (chap. XVI, XVII, XVIII et *passim*) : or, ici — au chap. VIII — il maintient dans son texte l'incorrecte leçon *tetrarchius* [1], seule valable pour appuyer l'exemple de la tétrarchie. C'est donc qu'il assimile en bloc le texte de son prédécesseur. Il s'est seulement contenté, pour incorporer ce texte dans son ouvrage, de lui greffer en exergue une incise de liaison (*Diximus etiam*...) et d'y faire quelques retouches littéraires très minimes [2]. Au début du chap. X, Aurélien reprend son explication d'*authenticus*, déjà faite au chap. VIII, sans la modifier ni la gloser, comme s'il exploitait son propre bien...

Ainsi, du bref glossaire esquissé dans les textes d'Autun et de Strasbourg, jusqu'au texte d'Aurélien, se dessine une évolution lente et progressive, un travail de glossographie tout à fait dans la ligne des méthodes de travail en vigueur à l'époque carolingienne.

En somme, le texte d'Aurélien vient, par stratifications superposées, de la liste reçue des huit tons telle qu'elle se trouvait dans les plus anciens tonaires : d'une simple glose (mss. d'Autun et de Strasbourg), on est passé à un laconique commentaire introduisant le tonaire (Traités I et II de Metz), puis à une *Prefatio supra VIII tonos* (Mss. Paris, B.N. lat. 776 et 1084). Cette préface, œuvre d'un Anonyme inconnu écrivant avant 850, a été introduite dans la compilation d'Aurélien, sur le même plan que les autres sources compilées dans l'ouvrage. Plus tard — bien plus tard ! — ce texte qui circulait seul dans les collections d'ouvrages théoriques, fut placé sous le nom et sous l'autorité d'Alcuin, tout comme d'autres commentaires du même genre relatifs à l'*Ars Musica* [3].

Sans doute est-ce dans un tonaire qu'Aurélien a découvert cette

---

1. Dans l'apparatus de l'édition d'Aurélien par L. Gushee, on relève autant de variantes que de mss. sur ce terme *tetrarchius*. Il est intéressant de relever quelques rares témoins qui ont rectifié *tetrarchius* par le terme correct *tetrardus* (notamment les mss. du groupe RP : Palat. 1346 et Arundel 77).

2. Voir l'apparatus de l'édition Gushee. Par des arguments différents, nous rejoignons l'hypothèse de l'éditeur sur l'origine du chap. VIII (cf. *Revue de musicologie* LI, 1965, p. 229).

3. Dans un ms. du XIe s. (Paris B.N. lat. 7210), une traduction latine des termes du Grand système parfait est attribuée à Alcuin : « *Albinus earum nomina latina oratione ita interpretatus est ut hypatas principales vocaret, mesas medias...* ».

explication anonyme des huit tons. En tout cas, c'est bien dans un tonaire qu'il a puisé ces mystérieuses formules d'intonation (Nonannoeane, Noeagis) dont le sens lui échappe (chap. IX). Il énumère, décrit, discute les différences psalmodiques propres à chaque ton : le terme pour les désigner n'est pas encore bien fixé. Il les nomme *varietas* [1], *divisio* [2], *diffinitio* [3] — comme le ms. de Reichenau — ou encore *differentia* [4].

Il passe en revue, un à un, les huit tons, cite de nombreux exemples de pièces tirées du répertoire traditionnel [5], puis récapitule dans un tableau d'ensemble (GS.I 53) le nombre des différences relevées pour chaque ton ainsi que le feront plus tard certains tonaires.

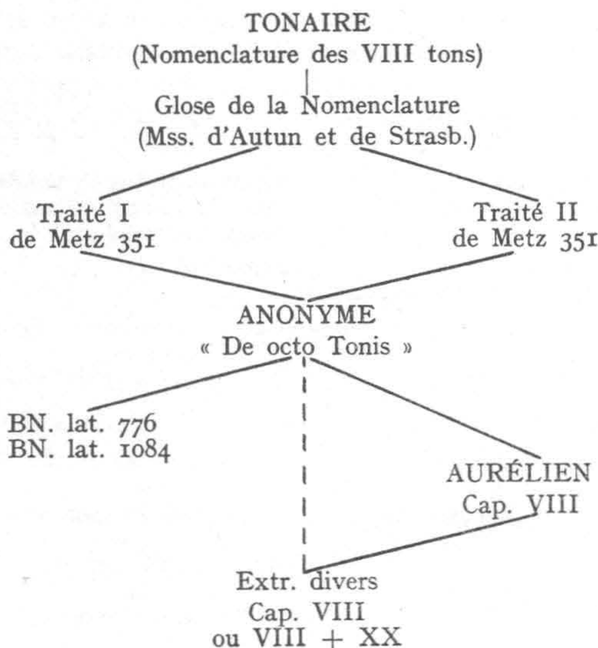
C'est à ce tableau d'ensemble et aux chapitres qui précèdent que le manuscrit de Césène, ou plutôt son modèle du Xe ou XIe siècles [6], a emprunté les éléments d'une compilation ressemblant à un tonaire :

CESENA, Plut. S XXVI 1 f° 195.	*Aurélien (Cap. XX)*
Autentus protus XX in se continet varietates	Autentus protus septemdecim (XX : *cod. Palatinus*) in sese continet varietates, videlicet
Introituum IIII quorum exempla ponimus pauca :	introituum tres
Gaudete in Domino	(Cap. x) Gaudete in Domino
	Justus es
Scio cui credidi	Scio cui cred. : *Cod. Palatinus*
Suscepimus Deus	
(4. = ?)	
Comm. Dominus dabit. Amen dico vobis.	Dnus. dabit. — Amen dico vobis.
Anae. Tradent enim vos	Tradent enim vos
Euge	
	(Anae) Fulgebunt justi. Misso Herode.
	Mihi vivere

1. *Varietas* = GS.I 42 B, 45 A... 53 B, 54 A, *etc.*
2. *Divisio* = GS.I 45 B, 46 A et B, 48 A et B, 49 A... 51 B, *etc.*
3. *Diffinitio* = GS.I 49 A... 53 B, 54 A, *etc.*
4. *Differentia* = GS.I 49 B. Lipphardt, dans son commentaire du tonaire de Metz (pp. 217 ss.) a identifié les différences psalmodiques décrites par Aurélien en périphrases parfois assez contournées.
5. Ces ex. ne viennent pas nécessairement d'un tonaire. Le ms. Vat.Palat. 1346 a souvent modifié le choix de ces exemples ; en outre, il supprime les ex. de répons et d'offertoires ; enfin, au VIe ton, il ajoute une différence.
6. Le ms. de Cesena (Malatest. Plut. S XXVI, 1, du XVe s.) a été copié sur un modèle qui notait les pièces citées en beaux neumes lorrains (cf. fol. 168^{v}, 172, etc.).

CESENA, Plut. S XXIX 1 f° 195.	*Aurélien (Cap. XX)*
Plagis Proti VI varietates :	(Cap. xx) Plagis protus... senario sufficiens est numero.
Intr. Dominus illuminatio Dominus fortitudo etc.	(Cap. xi) Dominus illuminatio Dominus fortitudo etc.

Un schéma pourra résumer le processus d'amplification des textes qui a abouti au traité d'Aurélien :



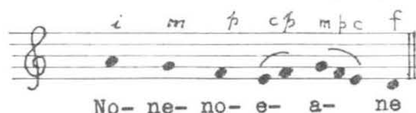
2. Hucbald-de-Saint-Amand. — L'Alia Musica.
L'Ordo tonorum :

a) *Hucbald :* Hucbald, une des personnalités les plus marquantes de la seconde renaissance carolingienne, nous a laissé plusieurs ouvrages littéraires et s'est exercé dans des essais poétiques ainsi

que dans la composition d'offices liturgiques [1]. C'est probablement vers l'an 880 qu'Hucbald a composé son *De Musica*, que le premier éditeur, Gerbert, a intitulé *De harmonica institutione* [2]. Dans cette synthèse de la science musicale, Hucbald emploie la notation littérale pour les citations de pièces du répertoire liturgique apportées en exemple de la théorie [3].

Il définit l'ambitus théorique de l'authente et du plagal (GS.I 116 A), propre aux quatre modes, « *quattuor modis vel tropis, quos nunc tonos dicunt, hoc est Protus, Deuterus...* » (GS.I 119 A ; cf. 110 B). Effectivement, c'est dans les tonaires contemporains (..*nunc*..) que s'emploie *tonus*. Les quatre « modes » se dédoublent en deux chacun, ayant même « finalis » : ils sont numérotés de I à VIII, ici pour la première fois.

Hucbald cite encore la première formule d'intonation byzantine [4].



Sans doute, est-ce à un tonaire qu'Hucbald a emprunté cette citation. On peut encore se demander si les exemples qu'il commente ne seraient pas tirés d'un tonaire. Examinons les textes.

Un des manuscrits du traité d'Hucbald [5] a glissé avant le tableau de concordance des tétracordes du grand Système parfait avec les modes ecclésiastiques [6] une liste de différences psalmodiques. Sans doute, est-ce là une interpolation postérieure [7] : en tout cas, un peu

---

1. Non seulement les offices propres de saints rémois, mais surtout l'office *In plateis* (St. Pierre), composé dans l'ordre numérique des tons (Première antienne, 1er ton ; 2e ant. = 2e ton, etc.), et des tropes. Cf. R. Weakland, *The compositions of Hucbald* : *Études grégoriennes* III, 1959, 155-162.

2. Cette remarque est de M. Yves Chartier, auteur d'une édition critique d'Hucbald, en préparation.

3. H. Potiron, *La notation grecque dans l'Inst. harm. d'Hucbald* : *Études grég.* II, 1957, pp. 37-50 ; cf. rectification, *ibid.*, V, 1962, 115. Hucbald connaissait la notation neumatique (cf. GS.I 117). Le sens de *neuma* n'a pas chez lui (GS.I 105) le sens que nous donnons aujourd'hui au mot neume pour désigner le signe de notation : cf. A. M. Bautier-Régnier, *A propos du sens de* Neuma *et de* nota *en latin médiéval* : *Revue belge de musicol.* XVIII, 1964, pp. 1-9.

4. GS.I 118 A (notation littérale) : cf. 114 A.

5. Celui de Césène, Malatest. Plut. S XXVI 1, f. 173.

6. GS.I 115 : l'édition présente une erreur de disposition : cf. J. Chailley, *Alia Musica*, p. 30, n. 1.

7. Ce tableau des différences est noté au moyen de la notation « dasiane », indice évident d'interpolation.

plus loin, le traité dresse un tableau des quatre modes, avec un exemple d'antienne à chaque degré de l'octave modale [1]. Il serait tentant d'assimiler ce tableau à un tonaire, mais — comme le remarque fort justement H. Potiron [2] — il manque ici un élément capital : la liste des différences psalmodiques. Quant au choix des exemples, qui coïncide assez souvent avec celui des tonaires postérieurs, il semble qu'Hucbald les a choisis lui-même dans l'antiphonaire ou le graduel et non dans un tonaire.

b) L'*Alia Musica* : Sous le nom d'*Alia Musica,* Gerbert a édité une compilation anonyme de plusieurs auteurs postérieurs à Hucbald. En dépassant l'essai de synthèse d'Hucbald, les auteurs ont commis confusions et erreurs. Ces auteurs, au nombre de trois, ont rédigé chacun un commentaire sur les huit tons ecclésiastiques [3] : un premier *Quidam,* un auteur principal et un troisième anonyme qui présente, sur les mêmes points que les précédents une *Nova Expositio.* Ce dernier, peut-être un moine du Sud-Ouest de la France [4], est le plus méthodique des trois dans sa présentation des huit tons. En outre, il est le seul des trois qui décrit les différences psalmodiques et les formules de versets de répons. Il faut remarquer que les trois auteurs avaient sûrement sous les yeux un tonaire : ils y puisent leurs exemples et surtout ils leur empruntent les formules échématiques [5].

Mais ce qui est plus important pour l'histoire des tonaires est de remarquer que l'*Alia Musica* est, à notre connaissance, le premier auteur médiéval qui ait tenté de lancer un pont entre ce qu'on appelle les « modes grecs » antiques et les huit tons ecclésiastiques [6]. Cette « relation » établie par l'Auteur principal entre les modes dorien, hypodorien, phrygien, etc. et les tons I, II, III, etc. se retrouvera consignée plus tard dans nombre de tonaires et de traités.

1. Ce tableau (GS.I 120-121) termine le traité : le mot *protenditur* est le mot final (121 A, lin. 17) dans tous les anciens manuscrits. Le ms. d'Einsiedeln, par suite de lacune matérielle, n'a pas le tableau final.

2. *Les modes grégoriens selon les premiers théoriciens du M. A. : Études grég.* V, 1962, p. 115.

3. J. CHAILLEY, *Alia Musica* (*Traité de Musique du IXe siècle*), Paris, 1965, a reconstitué le texte de chaque commentateur.

4. Le troisième Expositor cite en effet l'office propre de saint Benoît et une antienne *O quam clarus est* qui se trouve diffusée dans l'axe St. Martial-Albi (cf. *Rev. de Musicologie* LI, 1965, pp. 231-232). Cependant, cette antienne est remplacée par une autre dans les extraits de Barcelone, Arc. Cor. Arag. Rip. 42.

5. Voir tableau de CHAILLEY, *Alia Musica,* p. 62.

6. Sur la genèse et le mécanisme de ce transfert, voir la synthèse de J. CHAILLEY, *Alia Musica,* Introduction, plus particulièrement pp. 28-56.

Il faut enfin rappeler que l'un des manuscrits de l'*Alia*, le Clm. 14272, porte en marge du traité un tonaire d'introït et de communion [1]. Le fait est d'autant plus remarquable que l'Alia qui cite en exemple une trentaine d'Introïts ne mentionne qu'une seule communion.

Signalons deux divergences intéressantes entre ce tonaire marginal, ajouté au ms. de Saint-Emmeran (Clm. 14272) et la *Nova Expositio*, probablement française : l'introït *Ego autem cum justitia* (Chailley, p. 188) est mentionné en IIIe ton, conformément aux tonaires français, alors que le tonaire marginal, conformément aux tonaires allemands, place cet introït en premier ton (cf. Chailley, p. 205).

De même, la *Nova Expositio* classe en 8e ton l'introït *In virtute*, alors que le tonaire marginal place la pièce en 7e ton (p. 209), comme certains tonaires et graduels de la tradition allemande qui hésitent entre 7e et 8e ton. Ce tonaire additionnel est donc l'œuvre personnelle d'un copiste allemand, entreprise à propos de l'*Alia*.

c) L'*Ordo tonorum* : L'opuscule désigné ici sous ce nom est très bref : il comporte deux colonnes et demie dans l'édition de Gerbert (GS.I 124 B-125 B) qui s'est servi d'un manuscrit [2] dans lequel les premières lignes manquaient et qui soudait le corps de l'*Ordo* décapité à la conclusion d'un autre traité intitulé *Dimensio monochordi* (GS.I 122 B-124 A, ult. lin.). Il faut reconnaître que Gerbert avait bien remarqué [3] l'absence du passage concernant le premier ton, mais il n'avait pas cherché à remédier à cette lacune, comblée depuis 1874 par R. Schlecht [4].

Dans son étude sur Hucbald, R. Schlecht a édité, d'après le Clm. 14649, f° 34^v, le début du traité, dont le titre est en vers adoniques :

ECCE MODORUM SIVE TONORUM
AUSPICE CHRISTO INCIPIT ORDO.

Primus tropus habet tetracorda III : mese, paramese, hypate meson scilicet usque nete diezeugmenon. Distinctiones : lichanos meson, hypate meson, licha-

---

1. CHAILLEY, *Alia Musica*, pp. 205-209. Sur le ms. Clm. 14272, voir CHAILLEY, p. 64 (ms. M). Ce manuscrit a été copié sur un modèle chartrain (voir plus bas, le paragr. 4) : le tonaire a été ajouté en Allemagne.

2. Cesena, Bibl. Malatestiana, Plut. XXVI, 1, fol. 178, lin. 9, fol. 179^v. Le ms. de Strasbourg, aujourd'hui perdu, avait vraisemblablement la même lacune.

3. GS.I, 124, note *a* : *Hic principium deest de primo tono...*

4. R. SCHLECHT, *Die Musica Enchiriadis von Hucbald* : *Monatsheft für Musikgesch* VI, 1874, p. 165. Voir aussi H. MÜLLER, *Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik* (Leipzig, 1884), p. 17 (texte du ms. Paris, BN. lat. 7212, f. 39).

nos hypaton et parhypate hypaton secundum quosdam. Tamen proprie habet symphonias VIIII. Ex unoquoque tetrachordo tres generales. [....] *Tertia in principio diatessaron* (suite dans GS.I 124 B).

Ce texte qui se trouve dans les manuscrits du cycle de l'*Enchiriadis* et de l'*Alia Musica* [1], énumère les « distinctiones » propres à chaque ton :

Primus : IV distinctiones (mais 5 dans la glose, GS.I 125 A) *et VIIII symphonias.*

Secundus : I distinctio.

Tertius : VI distinctiones, etc.

En somme, nous avons ici une description des huit tons faite à l'aide de la terminologie du Grand Système complet gréco-médiéval. A la suite de l'*Ordo*, la plupart des manuscrits [2] ajoutent une glose relative au premier ton dans laquelle l'alleluia *Justus germinabit* [3] est cité en exemple. A la fin, le glossateur [4] laisse le lecteur à ses réflexions sur le sens du mot *symphonia* employé dans l'*Ordo*. Le terme désigne habituellement, à cette époque, un intervalle consonant. Le premier ton en compte VIIII (contrairement à GS.I 125 B nous rétablissons VIIII, au lieu de VIII, suivant les manuscrits et suivant le début de l'*Ordo* édité plus haut) : le premier ton couvre habituellement une octave (de do à do), mais il peut s'étendre jusqu'au ré supérieur, soit sur neuf intervalles. Il compte seulement 5 (ou 4) *distinctiones* c'est-à-dire les différences psalmodiques : ce chiffre est celui que donnent les plus anciens traités [5].

C'est sans doute à l'aide d'un tonaire que cet *Ordo* a été composé. En tout cas, il a fourni à quelques tonaires postérieurs certains éléments descriptifs de leur présentation des huit tons. Il s'apparente par certains côtés à Hucbald (cf. GS.I, p. 119), par d'autres — notamment par sa glose — à l'*Alia* qu'il précède justement dans les manus-

1. Barcelone, Arc.Cor.Arag. Ripoll 42 (XI[e]), f. 58[v] et 68[v] et Cracovie, Jagell, 1965 (XI[e]), pp. 62-63 ; Paris, B.N.lat. 7211, f. 52[v] et 7212, f. 39 ; Madrid, B.N. 9088, f. 124[v] et encore dans certains mss. tardifs (tel que Milan, Ambros. D. 5, XIV-XV[e] f. 49[v]). L'édition de ce texte est prévue avec celle de l'*Enchiriadis* par le Dr. H. Schmid.

2. La glose finale manque dans le ms. de Cracovie et dans celui de Barcelone au fol. 58[v] (mais au fol. 68[v], seconde copie de l'*Ordo*, la glose est transcrite).

3. GS.I 125 A, en bas. Cf. K. H. SCHLAGER, *Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien*, München, 1965, n[o] 75. Cet alleluia n'appartient pas au « fonds primitif » : il fait partie des pièces de seconde époque.

4. L'*expositor* pour reprendre l'expression de Gerbert (GS.I 125, note a) préfère le terme *tonus* à celui de *tropus* adopté dans l'*Ordo*.

5. Voir ci-dessus p. 33 et p. 87.

crits [1] : chronologiquement, il semble se situer un peu avant l'*Enchiriadis*.

3. L'Enchiriadis et la Commemoratio brevis :

a) La *Musica Enchiriadis* est le traité le plus important de la seconde renaissance carolingienne [2]. Certains manuscrits l'attribuent à Hucbald, mais cette attribution n'est guère soutenable [3], d'autres à (H)oger, identifié avec Otger, comte de Laon et Abbé de Saint-Amand, vers 920-924 [4] : de toute façon, l'ouvrage daterait de la fin du IXe siècle et aurait été composé entre Seine et Rhin [5].

Si le but de l'auteur est d'analyser les formes de l'organum, il traite au préalable de la question des modes qui pour lui sont des « espèces » mélodiques.

L'une des originalités de l'œuvre est le système de notation musicale basé sur la division de l'échelle en quatre tétracordes : le tétracorde des « graves » ; le tétracorde des « finales » (propres à chaque mode) ; le tétracorde des « supérieures » ou dominantes psalmodiques ; le tétracorde des « excellentes » symétrique, à l'aigu, du tétracorde des graves. Un seul symbole, développé à partir de la « daseia » (⊢) et orienté différemment suivant le tétracorde considéré, suffit pour la notation, la troisième note des quatre tétracordes étant représentée par quatre signes différents.

L'auteur développe son système puis aborde l'étude des modes « modos quos abusive tonos dicimus » (GS.I 156 A) : les exemples cités à chaque mode sont des antiennes du Psautier. Elles sont suivies

1. Dans celui de Cesena (cf. *The Th.* II, p. 22 : l'*Ordo* n'est pas signalé parce que soudé sans titre à la *Dimensio monocordi* qui précède : voir ci-dessus) ; Paris, B.N.lat. 7211 (*The Th.* I, 102) et 7212 (*ib.* 106).

2. L'*Enchiriadis* est conservée par une cinquantaine de manuscrits : le plus ancien est celui de St. Amand, à Valenciennes, Bibl.Mun. 337 (325), cf. *The Th.* I 134-135, de la fin du IXe s. L'édition critique est préparée par le Dr. H. Schmid et sera publiée sous les auspices de la *Musikhistorische Kommission der Bayrerischen Akademie der Wissenschaften* de Munich.

3. H. Müller, *Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik* (Leipzig, 1884), pp. 3 ss.

4. Cette datation est proposée par J. Smits van Waesberghe, *La place exceptionnelle de l'Ars Musica dans le développement des sciences au siècle des carolingiens* : Revue grégorienne 32, 1952, pp. 95 ss. Pour l'attribution à Otger, Smits van Waesberghe s'appuie sur le ms. de St. Amand cité note 2. Mais on trouve une attribution analogue dans le ms. de Bruxelles 10078-95, f. 40 et dans Cambridge (CCC 260) : *Excerptiones Ogeri Abbatis ex auctoribus musicae artis*.

5. Opinion du Dr. H. Schmid (lettre du 23 novembre 1967).

de la citation des formules (« *moduli* », p. 158 A) qui servent à reconnaître le ton de la pièce à laquelle on la compare : *ad investigandam toni cuiusque vim.* Il s'agit des formules *Noannoeane* et *Noeagis* que l'auteur cite quelques lignes plus loin (p. 158 B) : mention est faite des grandes formules (*principales*) avec « neuma » et des formules brèves (*minores*) sans « neuma », telles qu'on peut les trouver chez Hucbald et dans quelques tonaires, notamment en Aquitaine. Il est probable que l'auteur citait intégralement les huit formules « principales », mais elles ont été omises par la plupart des manuscrits. On les retrouve cependant dans certains d'entre eux [1], mais citées dans l'ordre descendant :

Authentus : IIII III II I
Subjugalis : IIII III II I.

Dans le ms. 337 de Valenciennes, les *moduli* ont été transcrits et notés de seconde main entre le titre et l'incipit du traité de l'*Enchirias* [2].

Cet enseignement sur les tons était-il trop succint ou trop éloigné du donné liturgique concret ? Toujours est-il que dans un manuscrit du xe siècle [3], l'explicit des scholia de l'*Enchiriadis* est suivi d'un tonaire qui utilise aussi la notation dasiane (p. 103) :

IGITUR PRIMI TONI NEUMA REGULARIS HEC EST

NOANNOEANE
(notation dasiane ; mélisme caudal).

Cujus toni modulatio in psalmis sono currit ·✓· (= *la*) *in quem tertia versus ingreditur syllaba, versum a sono* . /. (= *fa*) *trito inchoans :*
Gloria (...)
Sicut erat in principio et... secula seculorum, A-a-men.

Haec in hoc tono prima diffinitionum species huiusmodi antiphonis : Ave Maria, Misso [*Herode*], *Iste est Iohannes, Ecce nomen Domini, Ecce veniet desideratus..., etc.*

---

1. Ainsi dans Melbourne, State Library 091/B.63 (= Phillipps 3345, du xie s., fol. 52) ou dans Paris, B.N.lat. 7202, xie s., f. 56v : dans ce dernier la notation est assez effacée, mais Gerbert (GS.I, 158, note *c*) avait transcrit textes et notation.

2. *The Th.* I, 134 ; J. Handschin, *Eine alte Neumenschrift* : *Acta Musicol.* 22, 1950, p. 92.

3. Einsiedeln 79 : *The Th.*I, 74-75. Certains folios du ms. sont déplacés : ainsi, la suite du tonaire, après la p. 109, se poursuit de la p. 46 à la p. 65. La fin du tonaire du Graduel, à partir du 4e ton, fait défaut.

Au point de vue paléographique, ce manuscrit doit être retenu parmi les plus anciens témoins du scriptorium d'Einsiedeln [1]. Il relève d'une tradition liturgique fort ancienne [2] qui, par certains côtés se rattache au manuscrit d'Einsiedeln 121, graduel du X-XI[e] siècle [3].

Au point de vue musical, il faut remarquer que le tonaire utilise la même terminologie que l'*Enchiriadis* (par ex. *archoos* pour *protus*) et la même notation, la notation dasiane. Le tonaire émane donc d'un centre, d'une école, où l'*Enchiriadis* avait été assidument étudiée.

Le classement des pièces n'ajoute pas grande précision à la localisation du manuscrit qui semble plus proche des groupes français et messins que des groupes de l'Est. Il faut cependant signaler deux classifications singulières pour des communions à mélodies multiples : les communions évangéliques de Carême *Nemo* et *Lutum* sont classées ici en Protus authente.

Enfin, dans le tonaire de l'antiphonaire, on remarque que les quatre différences psalmodiques du premier ton (p. 103-104) sont identiques — quant à la mélodie et au choix de l'exemple liturgique — à celles de la *Commemoratio brevis* [4].

b) La *Commemoratio brevis* : La *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (GS.I 213-229) ne saurait être séparée de l'*Enchiriadis* à laquelle elle fait suite dans plusieurs manuscrits [5]. Ce véritable « Traité de psalmodie » utilise la notation dasiane comme l'*Enchiriadis*. Il semble que, primitivement, le traité a dû circuler à part, comme manuel indépendant : ainsi figure-t-il isolément dans

---

1. Effectivement, ce ms. a été mentionné par A. BRUCKNER (*Scriptoria Medii Aevi Helvetica*, t. V, p. 38-39, 171) comme produit du scriptorium de l'abbaye.

2. Remarquer le Rép. *Commota est* (p. 58) et les intr. *Benedixit te hodie* et *Sicut fui* pièces déjà rares dans les plus anciens témoins.

3. A la p. 62. Le verset *ad repetendum* de Communion est indiqué pour les dix premières communions du premier ton : or, ces versets correspondent tous, sauf le deuxième, à ceux du versiculaire d'Einsiedeln 121 (*Pal.Mus.*, t. IV, pp. 417 ss.) et diffèrent de ceux du Nord de la France édités par R. J. HESBERT (*Antiphonale Missarum Sextuplex*, 1935).

4. GS.I, 218-219, mais l'ordre est un peu différent. Ici la 4[e] différence correspond à la seconde de la *Commemoratio brevis*. En outre, notre ms. dépasse la *Commemoratio*, puisqu'il en donne cinq. Voir plus bas, les remarques à propos du premier ton dans le Clm. 14272.

5. Bamberg, Var. 1, X[e] s., f. 42[v] (peut-être originaire de Reims : texte incomplet s'arrêtant à GS.216 lin. 1) ; Barcelone, Ripoll 42, Cracovie, Jagell, 1965 ; Clm. 14649, qui s'arrêtent tous les trois sur... *habet* de l'éd. GS.I 214 lin. 4. — Cambridge, CCC 260, Clm. 14272 ; Paris, B.N.lat. 7211 et 7212, qui s'arrêtent tous les quatre sur *deuterum excellentem* de l'éd. GS.I 216 lin. 3. En somme, le seul ms. complet est celui de Ste.Afra d'Augsbourg (Wolfenbüttel 4376).

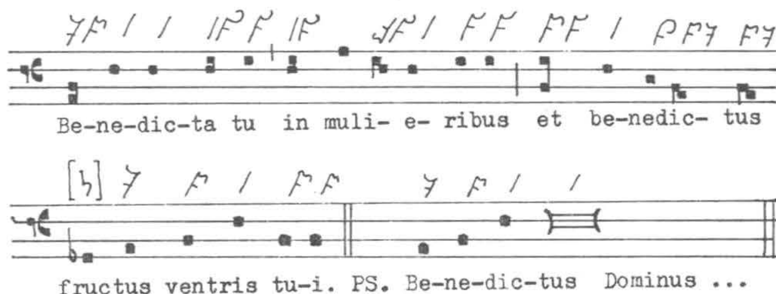
un petit livre de 9 feuillets [1], dont Gerbert s'est servi pour son édition.

Ce petit mémoire sur la psalmodie, dû sans doute à un moine bénédictin [2] du Nord de la France [3], a été rédigé à l'intention des novices et des jeunes clercs [4], pour leur enseigner les règles du chant des Psaumes.

Il est très remarquable de trouver un exposé écrit de ces règles usuelles qui faisaient jusqu'alors l'objet d'un enseignement purement oral.

A chaque ton, la *Commemoratio brevis* cite le *neuma regularis* (*Noenoeane, Noeagis*) en usage dans la région de l'auteur (*ita se apud nos habet*) puis un exemple de psalmodie (*Gloria Patri...*) avec un incipit d'antienne. L'auteur énumère ensuite les différences psalmodiques propres à chaque ton [5] et donne un exemple pour chacune d'elle, exactement comme un tonaire abrégé.

La *Commemoratio brevis* est le premier ouvrage qui s'attaque au problème des antiennes du type *Benedicta tu* et *Ex Ægypto* que les plus anciens tonaires classent en IVe ton. Suivant l'auteur, ce timbre mélodique — adapté à beaucoup d'antiennes de l'Antiphonaire — devrait se chanter avec le IIe ton psalmodique, de la manière suivante :



---

1. St. Paul-en-Carinthie 29.4.2 (cf. GS.I 103 ; *The Th.*, p. 32). Selon le Dr. H. Schmid (lettre du 23 nov. 1967), ce ms. aurait été copié sur celui de Wolfenbüttel 4376.

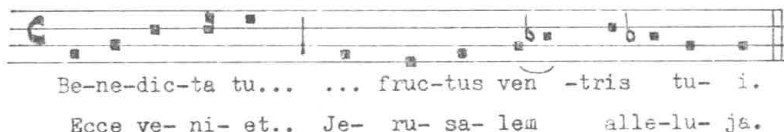
2. Les premiers mots du traité (*Debitum servitutis nostrae...*) sont empruntés à la *Regula Benedicti* (cap. XVI) ; de même, le passage *qui corde quam in voce canit* est une réminiscence du chap. XIX de la Règle.

3. La version psalmique des exemples de psalmodie est celle du Psautier Gallican, entré dans l'usage liturgique à la fin du VIIIe s., mais contaminé par les anciennes leçons du *Romanum*. Certaines variantes (*custodienda*, p. 223 ; *quod didici*, p. 217) nous reportent vers le Nord de la France.

4. L'auteur fait en effet allusion aux différences du cursus canonial et du cursus monastique à propos du nombre de Psaumes à Vêpres (p. 227).

5. GS.I 219 ss. En cet endroit, le texte est défectueux : quatre différences seulement pour le premier ton. En attendant l'édition critique de H. SCHMID, il faut recourir au ms. 4376 de Wolfenbüttel.

Mais cette transposition du timbre mélodique n'est pas possible avec les antiennes qui comportent un texte plus long dans le quatrième membre : dans ce cas, le quatrième membre appelle des notes survenantes qui créent une modulation. Dans le système diatonique grégorien, cette modulation ne peut être écrite que d'une seule manière [1].



C'est la première fois que s'élève dans la tradition une contestation sur le classement de ce timbre en quatrième ton, mais non la dernière : bien souvent par la suite, la discussion reviendra sur ces antiennes.

A la fin, la *Commemoratio* reprend les *echemata* (*Noannoeane, Noeagis*) dans une sorte de récapitulation, mais ne fait aucun commentaire à leur sujet, comme Aurélien de Réomé ou comme Réginon de Prüm : l'auteur les cite seulement pour mémoire comme l'*Enchirias* [2]. Peut-être, est-ce à cet auteur qu'il a emprunté les huit formules, ou alors — puisqu'il suit l'ordre traditionnel en Occident, I-VIII — sa citation viendrait plutôt d'un tonaire.

Quoiqu'il en soit, c'est la première fois que nous trouvons par écrit l'exposé complet des règles de psalmodie qu'on chercherait en vain dans les antiphonaires ou dans les tonaires plus anciens. Plus tard, les rédacteurs de tonaires prendront l'habitude de noter, en neumes ou sur lignes, un verset psalmodique pour chaque ton. Peut-être cet élément nouveau dans le tonaire est-il dû à l'exposé de psalmodie de la *Commemoratio brevis*.

---

1. Sur le problème posé par ces antiennes et leur transcription, voir H. POTIRON, *La composition des modes grégoriens*, Tournai, 1953, pp. 78-79 et *Pal. Mus.* XV, Avant-propos.

2. « ... *quae putamus non tam significativa esse verba quam syllabas modulationi attributas* » (*Enchir.* Cap. VIII : GS.I 158 B). « *Non sunt verba aliquid significantia, sed syllabae ad investigandam melodiam aptae* » (GS.I 216).

4. Le tonaire des grandes collections théoriques carolingiennes.

Après la rapide revue des écrits théoriques composés au IXe et Xe siècles, il reste à examiner une question importante : leur groupement en collection et leur diffusion.

En effet, ces ouvrages étaient destinés à l'enseignement de l'*Ars Musica* et ils présentaient, à des degrés divers, un intérêt plus ou moins soutenu auprès des maîtres chargés de transmettre la théorie musicale dans les écoles claustrales. A côté des cinq livres de la *Musica* de Boèce qui formaient la base fondamentale de l'enseignement, on éprouva le besoin de réunir d'autres ouvrages qui étaient en contact plus direct avec les pièces du répertoire traditionnel : le traité d'Aurélien de Réomé, Hucbald et l'*Alia Musica*. Des ouvrages directement pratiques, tels que le tonaire et un traité sur la division du monocorde avaient, naturellement leur place sur les rayons des bibliothèques ecclésiastiques et monastiques.

C'est ainsi qu'autour du groupe de l'*Enchiriadis* et des écrits apparentés [1] — qui avaient circulé isolément dans quelques anciens manuscrits [2] — devait se former deux collections d'écrits à la fois théoriques et pratiques, qui se sont transmises sans trop d'effritement au cours des Xe et XIe siècles.

La première de ces collections est représentée par neuf manuscrits qui peuvent se subdiviser en deux sous-groupes : un tableau hors-texte dégage les rapprochements entre manuscrits du même groupe.

Une seconde collection qui n'est représentée que par cinq manuscrits sera étudiée plus loin, au chapitre VIII (Tonaires mosans). Si la localisation de cette seconde collection est possible, il faut bien reconnaître que les recherches d'origine sur la première sont difficiles : de quel centre est partie cette collection qui nous est transmise par ces manuscrits transportés aux extrémités de l'Europe ? D'une école célèbre du Nord de la France ? Peut-être, mais autant avouer que cette précision est difficile à donner. Cependant, le second

---

1. Les scholies, la *Commemoratio brevis*, la division du monocorde *Super unum concavum* et enfin l'*Ordo troporum* : édition préparée par H. Schmid.

2. A l'ancien manuscrit du Puy, connu par un vieux catalogue (cité plus haut, p. 16), il faut ajouter les mss. tels que Valenciennes 337 (St. Amand), Cambridge CCC 260 (Cantorbéry), Bamberg, Var. 1 (Reims ?), Einsiedeln 79 (ci-dessus p. 62), le fragment de Corbie (B.N.lat. 13955) et le ms. d'Augsbourg (Wolfenbüttel 4376).

Les collections de textes groupés autour de la *Musica Enchiriodis*	Cracovie, Jagell, 1965	Barcelone Ripoll 42	Cesena	Clm 14649	Madrid, B.N. 9088	Chartres 130 (390)	Clm. 14272	Paris, B.N. 7212	Paris, B.N. 7211	Cambridge, CCC 260
Boèce		1^{a}	1^{a}		1^{a}		1^{a}			
Aurélien de Réomé										
Quinque sunt consonantiae.										
Tonaire I										
ENCHIRIADIS	1	1^{b}	1^{b}	1	1^{c}	1	1^{b}	1	1	1
(*de organo*)					1^{b}					
Scholies I-III............	2	2	2	5	2	2		2	2	2
Commemoratio brevis :										
Finale A (*Euge*)										
Finale B (*habet*)	3	3		2						
Fin. C (*excellentem*)....							3	3	3	3
Division du Monocorde :										
Super unum concavum..	4	4		3	3	3	4	4	4	
Autres divisions					5	4				
Ordo Tropor. et Tonor. :										
Sans glose............	5	5								
Avec glose		8	5	4	4			5	5	
Hucbald :										
Finale normale	6	6	3		6					
Finale soudée à Ps. Bernelin...............	$+6^{b}$	$+6^{b}$	$+3^{b}$		$+6^{b}$					
Autres div. du Monocorde.	7-8									
Alia Musica............		7,9	6				5	6	6	
Tonaire II	9						2			
Autres pièces :										
De fistulis			8							
De tropis					4^{b}					
De cimbalorum ponder. .			9							

sous-groupe de la première collection, qui contient l'*Alia Musica* est plus aisé à cerner[1] : le ms. Paris, B.N. lat. 7212 semble sortir de la région de Luxeuil[2] ; le lat. 7211, apparenté au précédent par nombre d'indices textuels, vient du Sud-Ouest de la France ; quant au Clm. 14272, qui appartenait jadis à la bibliothèque de Saint-Emmeram, il a été copié sur un modèle chartrain postérieur à Fulbert de Chartres[3], soit un peu avant le milieu du XIe siècle.

C'est justement dans ce manuscrit que nous trouvons (fol. 62v et suiv.) un tonaire abrégé donnant un échantillon des principaux genres musico-liturgiques grégoriens : introïts, communions, antiennes, répons.

Le tonaire commence sans titre : *Incipit primus tropus qui Dorius dicitur* (en rouge). — *Nonanoeane* — *Primum querite regnum Dei...* Première différence du premier ton, avec trois ou quatre incipit d'antiennes à titre d'exemple. Antiennes d'invitatoire et Psaume invitatoire (sans neumes) — Quelques répons prolixes de l'office nocturne — Pièces de chant de la Messe.

Le premier ton comprend treize différences. Dans la marge latérale, quatre différences seulement, notées en notation dasiane, ont été ajoutées par une seconde main, légèrement postérieure. Dans la marge supérieure, la psalmodie est décrite par cette même seconde main :

> *Hujus toni modulatio in psalmis sono currit* . ✓ . (= la) *in quo...*
> *Additur a plerisque et quinta...*

Dans ce texte, on reconnaît le passage théorique qui ouvrait le tonaire en notation dasiane du ms. d'Einsiedeln 79 (p. 103), décrit précédemment (p. 62). Remarquons au passage que l'alleluia *Justus germinabit* cité parmi les pièces du premier ton n'est pas neumé : il est en effet inconnu des plus anciens graduels allemands[4].

Les pièces de l'office *Johannes apostolus* (27 déc.), composé suivant l'ordre numérique des huit modes, figurent presque toutes au tonaire, bien que cet office apparaisse assez tard en Allemagne[5] : mais le tonaire du Clm. 14272, comme d'ailleurs les autres pièces de la col-

---

1. Il faudrait naturellement recouper ces rapprochements par une étude des variantes textuelles.
2. Voir à ce propos quelques remarques plus bas, à la page 156, note 1.
3. Le fait a été démontré par B. BISCHOFF : voir un peu plus loin, p. 253 l'analyse du tonaire de ce ms.
4. Voir plus haut, p. 60, note 3.
5. Inconnu d'Hartker et des autres anciens antiphonaires allemands, cet office apparaît d'abord dans l'antiph. de Quedlinburg (Berlin, Mus. ms. 40047, f° 23). Dans le tonaire de Tegernsee (Clm. 19489), la 9e ant. de cet office (*Valde honorandus est*) est ajoutée de 2e main.

lection, est d'origine française. Sa liste de différences est proche de celle des tonaires aquitains.

En tout cas, ce tonaire n'est pas complet : il se borne à citer quelques exemples pour illustrer la classification des huit tons. La relation des huit tons grégoriens avec les « modes » grecs est établie dans la rubrique du premier ton rapportée plus haut. Pour les tons suivants, aucune indication analogue : il est probable que la référence devait être la même que dans l'*Alia Musica* qui est transcrite dans le même manuscrit (fol. 175 ss.).

Un tonaire en tous points identique au précédent nous a été conservé par un autre manuscrit de la même collection de théoriciens : le ms. 1965 de la Bibliothèque Jagellońska de Cracovie [1], dont l'origine est probablement à l'Italie du Nord [2]. Le tonaire (p. 78) est très classique, quoique plus bref que celui du Clm. 14272 (il n'apporte qu'un seul exemple par différence). Les formules échématiques (*Noannoeane*), les différences (*Gloria. Seculorum, Amen*), les exemples d'antiennes sont soigneusement alignées en colonnes comme dans le Clm. 14272 : l'ordre des différences est le même, mais celles-ci sont un peu moins nombreuses dans le ms. de Cracovie (9 au lieu de 13 en premier ton ; 5 au lieu de 7 en VIIe ton). Enfin, l'ordre des différences et le choix des exemples d'antiennes de l'office sont identiques à ceux du deuxième tonaire de Nonantola (Rome, Casan. 54, ff. 102^v-103).

Le ms. de Cracovie et celui de Munich (Clm. 14272) dérivent du même archétype et cet archétype a probablement été composé par un théoricien qui connaissait les ouvrages de la collection étudiée.

En effet, les formules échématiques (*Nonannoeane*) employées dans nos deux tonaires appartiennent au cycle des formules qui se trouvent notées avec les signes de la notation dasiane, soit à part dans les manuscrits de l'*Enchiriadis* [3], soit dans ceux de la *Commemoratio brevis* [4], soit enfin isolément dans quelques tonaires français [5] ou

---

1. Ce ms. date du courant du XIe s. et non de 1211 comme l'indique le catalogue de Wislocki (1881), p. 478. Au XVe s., il appartenait au Collège des Arts de l'Université de Cracovie : cf. J. ZATHEY, A. LEWICKA-KAMINSKA, L. MAJDUKIEWICZ, *Historia Biblioteki Jagiellonskiej*, I (Krakow, 1966), p. 30.

2. La notation des pièces neumées (pp. 5, 87-88), très fine et très soignée, semble bien d'une main italienne. D'autre part, l'ancien possesseur du ms., Maître Bernard de Opatow, avait acquis en Italie deux autres manuscrits. C'est sur un modèle français, complété par un autre manuscrit d'origine allemande (Bernon) que ce manuscrit semble avoir été copié (le tonaire de Bernon est très rare en Italie du Nord).

3. Voir plus haut, p. 62, note 1.

4. Wolfenbüttel 4376 ; St. Paul-en-Carinthie 29.4.2.

5. Paris, B.N.lat. 4995, f. 38^v ; lat. 13252, f. 71^v ; Milan, Ambros H. 146 inf. f. 62 : sur ces mss. voir plus loin p. 169 et pp. 312 ss.

TABLEAU COMPARATIF

des formules échématiques dans les mss
du Cycle de l' « Enchiriadis ».

	1	2	3	4	5	6	7	8	Variantes
Protus	NA A-			NA να	NO ν	E ε	A α	NE νες	1. NO : *tous les MSS. excepté Paris, lat. 4995.* — 4. AN : *Cracovie 1965.* — NE : *Vercelli LXII, Clm. 14523.*
Deuterus	A	IA		NE Nε	O	E	A α	NE νες	1. AY : *Paris, lat. 13252.* — 2-5. NO : *Paris, lat. 13252.*
Tritus	. A-			NE νε		. ε	AN α	NES νεες	NOYOEANΞ (NOEOEANE) : *Paris, lat. 13252, Cracov. 1965, Clm. 14272.*
Tetrardus.....	A-	α	NO	I γι	O	E	A α	NE	NO(N)ANNES : *Paris, lat. 4995, Vercelli LXII, Clm. 14523.* NOEOEANE : *Clm. 14272.* NANAANES : *Cambr. CCC 473.* 8. -IS : *Milano H 146 inf.*
Protus Plagal ...	. A-		NO	NE νε			A α	IS νες	4. E : *tous les MSS. excepté Paris, lat. 13252.* — 8. GIS : *Cambridge CCC 473, Clm. 14272.*
Deuterus Plagal.			NO Nε	E ε			A α	IS νες	8. IA : *Vercelli LXII.* NE : *Clm. 14523, 14272.*
Tritus Plagal ...							AN Aα	NES νες	NONEAIS : *Paris, lat. 13252.*
Tetrardus Plagal.			NO N	E ε			A α	IS γιε	8. NNES : *Clm. 14523.*

anglais [1]. Cette liste est beaucoup plus proche de la liste byzantine donnée par les traités de chant byzantin que la liste standard occidentale qui a réduit la variété des formules d'intonation à deux types seulement : une pour les authente (*Noannoeane*) et une pour les plagaux (*Noeagis*) [2].

En second lieu, la disposition du tonaire, le nombre des différences, le nombre et parfois le choix des *exempla*, rappellent la présentation de certains tonaires français, en particulier ceux du Sud-Ouest de la France [3].

Il n'est donc pas douteux que les tonaires des manuscrits de Cracovie et de Munich ont dû voir le jour lors de la composition de la première collection d'écrits de théorie musicale réunie dans une école française où l'*Ars Musica* était particulièrement cultivé. C'est probablement au xe siècle que cette collection — et la seconde qui sera étudiée plus loin au chap. VII — ont vu le jour. Le tonaire de ces manuscrits est un tonaire réduit (*Kurztonar*), un tonaire d'étude : il n'est pas directement destiné à la formation pratique du chantre, mais seulement à l'enseignement de la théorie musicale, avec exemples à l'appui.

Cependant, le tonaire complet (*Volltonar*), embrassant l'ensemble du répertoire, était encore à cette époque en grande faveur : l'ouvrage de Réginon, abbé de Prüm, en est l'illustration la plus évidente.

5. Le tonaire de Réginon de Prüm .

Réginon, Abbé du monastère de Prüm, dans l'Eifel, puis de Saint-Martin-de-Trèves en 899, est célèbre pour son œuvre canonique et liturgique : il est également le plus ancien auteur connu en tant que compositeur d'un grand tonaire [4]. Lui-même s'explique vers 900-901

---

1. Cambridge, CCC 473 (Tropaire de Winchester) : voir plus loin, chap. x.
2. Sur cette question, voir notre art. *Introduction of Byzantine Intonation Formulae into the Western Practice : Studies in Eastern Chant* III (1971), et plus loin chap. XII.
3. Plus particulièrement Paris, B.N.lat. 7211, f° 148 (4e tonaire) et Paris, B.N.lat. 1121 (St. Martial) : cependant, dans ce dernier les pièces de l'office précèdent celles de la messe. Voir aussi Paris, B.N. lat. 1240 (plus loin, p. 146).
4. L'œuvre canonique de Réginon, contenue dans les deux *Libri de synodalibus causis* a été éditée par Ét. Baluze (= P.L. CXXXII, 187-370) et par Wasserschleben (1840) : voir P. FOURNIER, *L'œuvre canonique de Réginon de Prüm : Bibl. de l'École des Chartes* LXXXI, 1920, pp. 5-44. — Sur l'œuvre littéraire, Max MANITIUS, *Geschichte der lat. Lit. des MA.* I, 695-701. Enfin, en général, l'art. « Regino » (H. Hüschen) dans MGG XI, 133-134 et Taf. 11 ;

dans une lettre à l'archevêque de Trèves, Ratbode (883-915), de la genèse et des conditions dans lesquelles le travail a été entrepris [1].

Réginon rappelle d'abord à l'archevêque à quel point les erreurs commises par les chantres de sa cathédrale, lors de l'enchaînement du ton psalmodique à l'antienne, l'avaient choqué. Devant cette situation, le savant abbé avait pris en main un antiphonaire (*arripui antiphonarium*), avait classé les antiennes par tons et, à l'intérieur de chaque ton, avait subdivisé son classement en différences [2], en tenant compte à la fois de la tradition ancestrale et de l'expérience conférée par la science musicale [3]. Plusieurs différences psalmodiques traditionnelles, musicalement valables, mais considérées comme superflues par l'auteur, n'ont cependant pas été écartées définitivement : elles sont indiquées dans la marge supérieure ou inférieurs [4] et leurs utilisation est laissée au jugement expérimenté du chantre.

Outre les antiennes, Réginon a classé aussi les introïts et communions et il a pris le plus grand soin pour la fixation du ton des versets de répons nocturnes.

Réginon justifie l'urgence de son travail qui s'imposait surtout pour ces antiennes « dégénérées » et non conformes aux lois musicales [5] qui commencent dans un ton et finissent dans un autre. Pour ces antiennes, la règle est simple : il faut donner la préférence au début de l'antienne plutôt qu'à la finale : « *semper magis principium antiphonae attendat in toni sonoritatem quam finem* ».

Après ces considérations, Réginon étudie les noms des huit tons et entreprend un exposé général sur la musique (intervalles, noms grecs des degrés, consonances, *etc.*) qui est une savante compilation de passages découpés dans Boèce, Macrobe, Cassiodore (et peut-être Aurélien de Réomé). Le dernier paragraphe (n° 19) concerne les formules échématiques (*Nonannoeane, Noeagis*) auxquelles il renonce à trouver un sens. Sur ce, l'auteur tourne court et adresse des vœux de longue vie à l'évêque de Trèves.

H. Hüschen, *Regino von Prüm Historiker, Kirchenrechtler und Musiktheoretiker* : *KG. Fellerer Festschrift* (Regensburg, 1962, pp. 205-224.)

1. Cette lettre ne figure pas dans la série des *Epistolae* des MGH.La réédition de l'Epître et du tonaire a été entreprise par Calvin M. Bover, de l'Univ. de Tennessee. Je n'ai pas consulté la thèse de Sr Pr-Le Roux sur Réginon (*Abstratcs* 1967, XXVII, 4283 A)

2. Réginon emploie équivalemment *divisio* ou *tonorum differentias* dans l'*Epistola* (GS.I 230 B), mais seulement *divisio* dans le tonaire (CS.II 14 A).

3. *Sicut a majoribus nobis traditae sunt et sicut ipsa harmonicae disciplinae experientia monstravit* (GS.I 230 B-231 A).

4. *Subtus aut supra in margine* (GS.I 231 A) : détail à retenir pour la critique du tonaire.

5. *Nothas, i.e. degeneres et non legitimas* (GS.I 231 A).

Le texte de la lettre de Réginon a été édité par Gerbert d'après un manuscrit de Leipzig, dont copies avaient été prises l'une par le Père J. B. Martini de Bologne et la seconde par Cl. A. Belius, professeur et bibliothécaire à Leipzig. Mais comme le tonaire qui suit n'avait pas été intégralement transcrit par les deux copistes, Gerbert s'est contenté d'en donner seulement l'incipit : *Incipiunt octo toni Musicae artis cum suis differentiis*, etc.

Les deux correspondants de Gerbert avaient pris copie de l'*Epistola* de Réginon sur le ms. Rep. I 93 de la Bibliothèque de Musique de Leipzig, alors conservé à l'Université [1]. Sans doute, à cause de l'abondance des passages notés trop compliqués à graver, l'éditeur renonça simplement à publier le tonaire.

Lorsque Coussemaker édita son supplément aux *Scriptores* de Gerbert, il édita le tonaire de Réginon, non d'après le manuscrit de Leipzig, mais d'après un autre manuscrit, le Bruxellensis 2750-65. Malheureusement, les infidélités de la reproduction du tonaire par lithographie et les nombreuses fautes de transcription — parfois énormes [2] ! — exigent des contrôles sur manuscrit avant utilisation. Force est donc de revenir aux sources, de les décrire, de les examiner de près.

L'œuvre de Réginon nous est transmise par plusieurs manuscrits en totalité ou en partie :

Bruxelles, Bibl. Royale 2750-65 (Catal. 933) : Homélies de saint Éphrem en latin, et Vies de saints [3], divisées pour la lecture au chœur en 8 ou en 12 leçons, donc à l'usage d'un monastère, sans doute celui de Stavelot. La lettre de Réginon *de harmonica institutione* (f. 42-44^{v} = GS.I 230 A-232 B ; 247 A-B) est suivie d'un tonaire (ff. 45^{v}-63) :

Incipiunt VIII^{to} *toni Musicae artis cum suis differentiis Autenticus protus. Nonnanoeane* (traces de neumes lorrains effacés). *Sclorum. Amen.* (Dans la marge supérieure, de seconde main ancienne) : *Primum querite regnum Dei...* (avec neumes lorrains).

C'est d'après ce manuscrit que Coussemaker a édité le tonaire de Réginon, en regard du facsimilé lithographié de chaque page. Mais

1. Le ms. est souvent cité sous la cote Univ. CLXIX (ou 169). Nous reviendrons plus loin sur ce manuscrit.

2. Par ex. : *Avis terre ista huic* (CS. II 22 A) pour *Auferte ista hinc.* — *Apostatus est* (42 A) pour *Christo datus est.* — En outre, un certain nombre d'incipit n'ont pas été transcrits.

3. Outre le catalogue Van den Gheyn, qui donne les caractéristiques extérieures (t. II, 23 ss.), voir le *Catalogus codd. hagiogr. Bruxell.* I, 345. *The Th.*I, 53-54 ; MGG.XI, Taf. 11 (facs.).

les défauts signalés plus haut de l'édition de Coussemaker exigent une réédition de ce texte si important pour l'histoire des tonaires et pour celle de l'antiphonaire de Trèves [1].

Leipzig, Musikbibliothek Rep. I 93 (anc. Universitätsbibl. CLXIX) : Connu depuis longtemps, ce manuscrit exige une description détaillée [2]. Il se compose de dix-huit quaternions réguliers signés au début (Q.I : fol. 4 — Q.XVIII : fol. 140), avec double foliotation. La foliotation ancienne, utilisée par Forkel en 1801, commence au premier cahier, soit au fol. 4 de la numérotation plus récente. La foliotation plus récente commence au premier feuillet du manuscrit : elle est utilisée par Naumann dans l'ancien catalogue de 1838.

Sur l'un des premiers feuillets (fol. 3), on lit la fin d'une addition commencée au fol. 147-147ᵛ : le lecteur est d'ailleurs invité à se reporter à ces premiers feuillets par un renvoi du fol. 147ᵛ : *Require in capite presentis codicelli, ibique duas antiphonas, nonam videlicet et decimam quae causa parvitatis praesens pagina continere nequivit procul dubio reperies* [3].

L'écriture du manuscrit n'a pas la régularité de la caroline, mais reprend comme souvent, au tournant des IXᵉ et Xᵉ siècles certains archaïsmes de ligatures (par ex. *rt*) ou d'abréviation (÷ pour *est*). Enfin, la hiérarchie des alphabets pour les titres et sous-titres n'est pas strictement observée [4]. La date du Xᵉ siècle, habituellement proposée pour ce manuscrit, est donc acceptable, mais il est très douteux que le manuscrit soit contemporain de Réginon ou même — comme on l'a avancé — son autographe. Le texte des pièces de chant ne semble pas avoir été préparé pour la notation : les coupures et espacements nécessaires pour tracer les signes neumatiques des longs mélismes, en particulier pour les alleluia [5], n'ont pas été ménagés : aussi, les neumes grimpent parfois dans les marges verticales.

---

1. Réédition Calvin M. Bower (Univ. de Tennessee) en cours.

2. J. N. FORKEL, *Allgemeine Geschichte der Musik* II, 1801, 314 ss. — A. G. R. NAUMANN, *Catalogus libror. mss. ... Lips.* (1838), p. 51, Tab. III. — *Le Graduel Romain*, II, *Les Sources* (1957), p. 58. — H. HÜSSCHEN, *Regino von Prüm... : Festschrift K.G. Fellerer* (1962), pp. 211 ss.

3. Fol. 147ᵛ (il s'agit des antiennes de saint André) : cette note est citée par Forkel, mais sous l'ancienne foliotation « 144 ». — On peut se demander si les antiennes ajoutées ici — différentes de celles que la tradition nous transmet au 29 novembre — ne seraient pas de la composition d'Hucbald (cf. WEAKLAND, *Études grég.* III, 1959, p. 156).

4. Voir le facsimilé de NAUMANN, Tabula III et ceux cités note suivante.

5. P. WAGNER, *Neumenkunde*², p. 202 ; SUNYOL, *Pal.Mus.* XIII, p. 113 ; J. WOLF, *Handbuch der Notationskunde* (1913), p. 123.

La notation neumatique, ajoutée de seconde main, est très ancienne : il est fort difficile de décider si nous avons affaire à une notation allemande ancienne, probablement de l'Ouest, ou à une notation de type français [1], telle qu'elle a parfois été pratiquée dans la région liégeoise, où les courants d'influence venus tantôt de l'Est, tantôt de l'Ouest ou même du Sud-Ouest (notation lorraine), se sont succédés et mélangés au cours des siècles.

Analyse sommaire du contenu du manuscrit :

Du fol. 1 à 3ᵛ : Additions liturgiques. Notamment *Laudes* du *Gloria in excelsis* [2] ; antiennes de saint André (voir plus haut), antiennes *De sancta Maria,* tirées du Cantique des Cantiques.

Fol. 4 *Incipit epistola de Armonica Institutione a Reginone presbitero* : éditée par Gerbert d'après ce manuscrit, mais par l'intermédiaire de deux copies prises l'une par le Père G. B. Martini de Bologne, et l'autre par le bibliothécaire de Leipzig, Cl. André Belius [3].

Fol. 33ᵛ : *Incipiunt octo toni de Musicae artis cum suis differentiis :* extraits du tonaire de Réginon avec interpolations : voir plus bas.

Fol. 36ᵛ *Alleluia per singulas dominicas* : *Alleluia,* ℣. *Dominus regnavit,* etc. (voir facsimilés cités plus haut, p. 74, note 5) : liste dominicale d'alleluia, apparentée à un groupe très ancien représenté par les graduels de Tours et Saint-Amand [4]. — Fol. 41 : Alleluia du sanctoral.

Fol. 45ᵛ *Antiph. ad salutandam Crucem* : une trentaine d'antiennes à la Croix, suivies d'antiennes diverses pour l'Assomption, la Toussaint, le commun des saints, *etc.* (sorte de supplément à l'antiphonaire).

Fol. 52 (= Quaternion VII) avec le changement de cahier, changement de notation. Cependant, le titre commence à 51ᵛ (dernière page du cahier VI) *Incipit Breviarium nocturnale per circulum anni in laudem Dei canendum. Feliciter. Deo gratias. Dicite Christicolae. Heia. Am(en).*

---

1. Opinion à laquelle je m'étais arrêté en 1957 (*Graduel rom.* II, p. 58).
2. *Laus tua Deus resonet :* RH. 10570 ; *Anal. Hymn.* 47, 282-284 ; Kl. Rönnau, *Die Tropen zum Gloria in exc. Deo* (Wiesbaden, 1967), p. 212 et *passim.*
3. M. Yves Chartier, qui a examiné en avril 1967 les copies du Museo bibliografico Musicale de Bologne a bien voulu me communiquer que le ms. A 39, de la main de G. B. Martini, a été copié sur le ms. A 41, achevé en mai 1756 par Chr. Em. Reichenbach.
4. Cf. M. Huglo, *Les listes alléluiatiques dans les témoins du Graduel grégorien : Festgabe für H. Husmann* (München, 1970), p. 226.

Il s'agit d'une table d'antiphonaire monastique. Les incipit de pièces ne dépassent pas une ligne de longueur. Après le dimanche octave de la Pentecôte [1], nous trouvons la fin du Sanctoral. On relève une série d'offices propres identique à celle du fameux antiphonaire de Compiègne :

fol. 98 : *De sco. Medardo* (CAO I, nº 98/2)
fol. 104ᵛ : *De sco. Tiburtio* (CAO I, nº 104)
— — : *De sco. Yppolito* (CAO I, nº 105)
— 106 : *In natale sci. Simphoriani* (CAO I, nº 107)
— 108ᵛ : *In natl. sci. Lamberti* (6 antiennes)
— 111 : *In natl. sci. Remigii* (8 antiennes)
— — : *In natl. sci. Dionysii* (Off. monastique complet)
— 112 : *In natl. Crisanti et Dariae* (Off. monast. complet)
— 113ᵛ : *In natl. Scor. Crispini et Crispiniani* (= CAO I, nº 114/5)
In natl. Sci. Quintini (= CAO I, nº 114/6)
— 119 : *De sco. Hilario* (6 antiennes)
fol. 120 : *In natl. Sci. Benedicti* (Office monastique complet).

Après les offices du temporal d'été, office *In agenda mortuorum* (fol. 143), ant. du *Mandatum* (fol. 144), deuxième office de la Toussaint, antiennes de saint Martin (fol. 146ᵛ) et de saint André (fol. 147-147ᵛ, poursuivies fol. 3).

Tout ce groupe d'offices propres nous oriente clairement vers le Nord-Est de la France, et en particulier nous rapproche de l'antiphonaire de Compiègne, dit encore antiphonaire de Charles-le-Chauve (Paris, B.N. lat. 17436). Relevons cependant quelques différences très importantes : notre *Breviarium* n'a que six antiennes pour saint Médard de Soissons et non un office complet, comme le ms. lat. 17436 ; il donne six antiennes pour saint Lambert de Liège, totalement inconnu de l'antiphonaire de Charles-le-Chauve. A ce propos, remarquons bien que les antiennes pour saint Lambert ne sont pas celles qu'Étienne de Liège composa pour le Patron de son diocèse [2] : elles appartiennent à un office antérieur [3].

---

1. Fol. 98 : noter que notre manuscrit ne contient pas l'office de la Trinité d'Étienne de Liège († 920) : sur cet office, voir plus bas p. 126.

2. A. AUDA, *L'École musicale liégeoise au Xᵉ siècle : Étienne de Liège :* Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires in 8º, t. II, fasc. I, Bruxelles, 1923, pp. 122-197 (sur cette composition, voir plus bas, p. 126).

3. AUDA (*op. cit.*, pp. 182-186) veut à tout prix démontrer que ces antiennes sont également d'Étienne : mais elles ne figurent pas dans Bruxelles Bibl. Roy. 14650-59 (voir chap. suivant). Comme le cas se produit souvent, un nouvel

Les antiennes de saint Rémi ne sont pas celles de l'office rémois [1] : on les retrouve dans la table d'antiphonaire de Prüm [2]. L'office propre de saint Vaast d'Arras ne figure pas dans notre manuscrit. Par contre, nous notons l'office monastique complet de saint Denis, très répandu dans tout le Nord-Est de la France [3], mais surtout un office monastique complet pour les saints Chrysanthe et Darie, dont le culte est beaucoup plus localisé. Les reliques de ces deux martyrs avaient été données en 844 par le Pape Sergius II à l'abbaye de Münstereifel, fondée en 836 par Marcward († 853), abbé de Prüm (cf. *Acta SS. Octobr.* XI, 449 & 490) : nous voici encore ramenés dans l'orbite de l'abbaye de Prüm...

De même, l'office des morts (fol. 143) qui est identique à celui de la table d'antiphonaire de Prüm (Trèves, Stadtbibl. 1245/597). Enfin, dans plusieurs offices, celui de saint Pierre (29 juin, fol. 100), de l'Assomption (fol. 105), de saint Martin (11 nov., fol. 115), l'ordre des répons est identique à l'ordre rectifié (au moyen d'un chiffre romain en marge) de la Table d'antiphonaire de Prüm [4].

Tous les éléments recueillis en cours d'analyse nous incitent à chercher l'origine de l'antiphonaire dans l'orbite de l'abbaye de Prüm, dans l'Eifel, à mi-distance entre Trèves et Aix-la-Chapelle. Au XIIe siècle, le manuscrit était encore dans une région de vignobles [5], ce qui peut convenir à la région sise entre Rhin, Moselle et Meuse. Il a ensuite pérégriné : on le retrouve à Brème entre les mains de Gerhard de Mastricht († 1721). Puis il est acheté par l'historien J. L. Bünemann († 1759), qui, dès 1732, vendit une partie de sa bibliothèque : un collectionneur d'Ulm, R. Krafft, fit l'acquisition du volume avant qu'il parvienne sur les rayons de la Bibliothèque Universitaire de Leipzig, puis à la Musikbibliothek.

Ce manuscrit est très important pour l'étude critique du tonaire du Réginon, dont il est, avec le manuscrit de Bruxelles, l'un des rares témoins. Les autres manuscrits de Réginon autrefois connus

---

office propre ne fait pas automatiquement disparaître toutes les pièces des offices plus anciens : il les assimile ou les garde comme pièces de rechange. Cette observation pourrait être renouvelée sur de nombreux cas (offices de Ste. Afra, de st. Denis, de st. Louis au XIIIe s., etc.).

1. Paris, B.N.lat. 5595, fol. 81^v ; Monte-Cassino 494, *etc.*

2. Trèves, Stadtbibl. 1245/597 (ce ms. sera étudié plus loin).

3. L'ordre des pièces diffère de celui du groupe des mss. de st. Denis (suivi par Cluny) et de celui d'Hartker (CAO II, 114).

4. Trèves, Stadtbibl. 1245/597, ff. 120, 122, 123^v.

5. Aux ff. 1-2, on a inscrit une liste de redevances pour des vignobles apparemment situés dans la région de Trèves, mais qu'il serait utile de localiser. Sur l'histoire du ms. cf. H. Hüschen, *Regino von Prüm...* 212 ss.

semblent aujourd'hui perdus : l'un d'eux est mentionné par le catalogue de l'abbaye de Wessobrunn, au XII[e] siècle [1] ; l'autre, conservé à Ulm, était déjà perdu en 1738 [2].

L'œuvre de Réginon nous a encore été transmise, mais de manière fragmentaire par plusieurs autres manuscrits. De l'*Epistola de harmonica institutione* il existe en effet plusieurs extraits : l'un des plus courts est celui qui, allégé de l'introduction personnelle initiale (n° 1), attaque directement l'objet même de la lettre (n° 2). Cet extrait commence par *Nosse oportet peritum cantorem*... (GS.I 291 A, par. 2) et se trouve dans un manuscrit allemand du XII[e] siècle conservé à Oxford [3].

Un autre extrait, plus important, connu sous le nom d'Abrégé (*Breviarium*) était déjà en circulation dès le XI[e] siècle. Il commence par les mots *Quoniam pauci sunt*... et quelques lignes d'introduction substituées à l'adresse personnelle à Ratbode. La salutation finale est également supprimée. Cet abrégé se trouve : en tête du tonaire de Montpellier, composé à Saint-Bénigne-de-Dijon [4] ; dans Metz 494, sermons et vies de saints du début du XI[e] siècle provenant de Saint-Arnoul [5] et enfin dans deux manuscrits italiens : dans une collection de théoriciens du XI[e] siècle conservée à Venise [6] et dans une Somme de textes du XII[e] s. (Monte Cassino Q. 318) qui a recueilli plusieurs passages de Réginon : p. 236-238, *Quoniam pauci sunt* (= *Breviarium*) précédé (p. 112-115) de la traduction latine des termes grecs du Grand système complet (= GS.I 241 A, lin. 4-243 A lin. 11).

Ce *Breviarium* anonyme a été consulté par les Cisterciens [7] et il

---

1. G. BECKER, *Catalogi bibliothecarum antiqui*, Cat. 112, n° 108, cité par M. MANITIUS, *Geschichte der lat. Literatur des MA*. I, p. 697.

2. Cf. H. HÜSCHEN, art. « Regino » (MGG. XI, 133-4). Suivant M. Yves Chartier, de l'Université d'Ottawa, le ms. d'Ulm ne serait autre que celui de Leipzig : la confusion serait imputable au bibliographe BEYSCHLAG (*Sylloge variorum opusculorum*).

3. Bodleian Libr. Lyell 57 (anc. Oettingen-Wallerstein I 2, Fol. 5) : cf. R. W. HUNT, *The Lyell Bequest* ; *Bodleian Libr. Record* III, 1950, p. 77. L'auteur de l'extrait a complété en marge les citations originales de l'*Epistola* par deux citations de son cru : *Cunctis diebus* III incip. in I fin. — *Omnes angeli* V incip. fin. VI.

4. Le texte du *Breviarium* n'est pas reproduit dans la *Pal.Mus.* VII-VIII : il a été édité par Th. NISARD, *Notice sur l'antiphonaire bilingue de Montpellier* (Paris, 1864), pp. 25-42. Sur le ms. de Montpellier, voir Chap. IX.

5. Fol. 81-101[v]. Le début et la fin du texte sont édités dans le *Catalogue gén. des Mss. des Dépt.*, série in-4°, t. V, pp. 184-185. Ce manuscrit a dû être copié sur le modèle de celui de Montpellier, car il contient une *Passio Sci. Benigni*.

6. Venise, Bibl.Naz. Marciana Z lat.497 (= 1811), analysé par F. A. GALLO, *La Musica e le Artes in Italia attorno al Mille... Quadrivium* V, 1962, 105.

7. *De Cantu* : P. L. CLXXXII, c. 1126.

a dû exercer sur leur tradition une certaine influence, les incitant par sa critique des pièces qualifiées de « dégénérées » et « illégitimes » à entrer dans la voie des corrections systématiques [1].

Un troisième extrait (*Qui modorum regulam diversitates...*) se trouve dans un recueil de grammairiens anglais du XIIIe siècle [2] : il concerne également les antiennes « dégénérées » (GS.I 231, par. 2).

Ces divers extraits de l'*Epistola* ne contiennent pas le tonaire. Nous ne possédons donc pour restituer celui-ci que deux manuscrits : celui de Bruxelles et celui de Leipzig. L'un et l'autre sont des copies du tonaire de Réginon, mais des copies qui sont déjà, à des degrés divers, entachées d'interpolation ou qui allègent la liste des pièces classifiées. En effet, le ms. de Leipzig ne cite qu'une antienne à titre d'exemple par catégorie de différences. En outre, il est interpolé.

Dans le manuscrit de Bruxelles et celui de Leipzig, le titre du tonaire est identique : INCIPIUNT OCTO TONI [DE *add. Lips.*] MUSICAE ARTIS CUM SUIS DIFFERENTIIS : *Authenticus Protus...*

Les formules echématiques qui suivent sont les mêmes dans les deux manuscrits : bien que les notations neumatiques soient d'écoles différentes, c'est la même mélodie qui est, de part et d'autre, consignée sur parchemin.

Le manuscrit de Bruxelles ajoute en marge les antiennes-types latines *Primum querite... Secundum autem...*, etc. Quoique ancienne, cette addition est de seconde main [3].

Dans le manuscrit de Leipzig [4], les pièces sont précédées de lettres tonales (voir chap. suivant), qui ne figurent pas dans le manuscrit de Bruxelles : il est donc permis de conclure qu'elles ne devaient pas se trouver dans l'archétype des deux manuscrits ni, par conséquent, dans l'original de Réginon. Celui-ci d'ailleurs n'en fait pas état dans sa lettre-préface. Dans le manuscrit de Bruxelles, quelques brèves annotations marginales indiquent, du moins au début, la

---

1. S. MAROSSZEKI, *Les origines du chant cistercien* (Rome, 1952), p. 49.
2. Oxford, Bodl.Libr. Bodley 613 (2141), fol. 42^v-43 (cf. CSM. 4, p. 48).
3. La différence d'écriture entre le tonaire et ces additions n'est pas très grande, mais la place qu'elles occupent en interligne implique que le modèle n'avait pas ces formules : si le modèle des deux manuscrits avait comporté les formules *Primum querite*, etc., nous les aurions trouvées dans les deux manuscrits, à leur place, et non en surcharge dans l'interligne, comme dans le manuscrit de Bruxelles.
4. Le texte de l'interpolation du manuscrit de Leipzig a été édité et commenté par P. WAGNER, *Zur mittelalterlichen Tonartenlehre : Festschrift G. Adler*, Wien-Leipzig, 1930, pp. 29-30.

place des pièces citées dans le cycle de l'année liturgique. Plus loin, ces notes font place à des remarques sur la modalité du début ou de la finale de certaines antiennes. Ces notules sont peut-être des remarques de copiste. Enfin, le manuscrit de Leipzig omet les pièces du Graduel — introïts et communions — qui se trouvent pourtant dans celui de Bruxelles (CS.II, 54 ss.).

Mais c'est surtout une longue interpolation qui sépare le manuscrit de Leipzig (fol. 35-36v) de celui de Bruxelles : à la fin du tonaire, une note introductoire avertit le lecteur que, suivant certains théoriciens, le chant ecclésiastique comporterait douze tons : les huit tons traditionnels plus quatre tons intermédiaires. A la suite de cette remarque, vient un second tonaire comprenant les douze tons puis une discussion destinée à justifier la nouvelle classification.

Le texte de cette interpolation se retrouve dans le ms. 318 du Mont-Cassin (XIIe s.). La source de ce développement est apparemment la fin du chap. VIII d'Aurélien. Grâce à ces manuscrits et à ces parallèles, il est possible de restituer le texte de cette interpolation :

Lei = Leipzig, Musikbibl. Rep. I 93.
Cas = Monte-Cassino Q. 318 (p. 46-47).
Aur. = Aurélien de Réomé, chap. VIII (éd. Gushee p. 36).

Volunt autem quidam, ut supra meminimus tonos tantummodo sive differentias esse duodecim hoc modo [1] : « Tonus — inquit [2] — est totius constitutionis harmoniae differentia et quantitas quae in vocis accentu sive tenore consistit » [3] (Cassiodorus, *Inst.* II, V — éd. MYNORS, p.145).

Sunt autem numero duodecim cum interpretationibus suis [4] :

.I. Authenticus protus : id est antiquus sive auctoralis primus :
NOEANOEANE — An. *Ecce nomen Domini* [5].

.II. Plagis proti, id est obliquus primus :
NOEAGIS — An. *Juste et pie vivamus.*

.III. Paracter, id est circumequalis [6] :
ANNANEAES — An. *Nos qui vivimus.*

.IV. Authenticus deuterus, id est antiquus emendatus :
NOEOEANE — An. *Ecce Dominus noster.*

Variantes principales : 1) Volunt... hoc modo, omitt. *Cas*, sed add. Tonus quid est ? 2) Inquit... totius, om.*Cas*. 3) quae in vocis... consistit : om. *Cas*. sed add. id (est) sive ascendendo vel descendendo in gravitate vel acumine. 4) Sunt... suis, om.*Cas*. 5) Pene omnia exempla omitt.*Cas*. 6) id est flexibilis vel derivatus obliquus primi, *Cas*. ANANNO *Aur*

.V. Plagis deuterus, id est obliquus emendatus :
NOEAIS — An. *Ecce veniet propheta magnus.*

.VI. Paracter, id est circumequalis [7] :
ANNANEOYES — An. *Crucem tuam adoramus Domine.*

.VII. Authenticus tritus, id est antiquus particularis :
NONEOEANE — An. *Ecce Dominus veniet ut sedeat.*

.VIII. Plagis tritus, id est obliquus particularis :
NOEANE — Ant. *O quam gloriosum est regnum.*

.VIIII. Paracter, id est circumequalis :
AYAEOIES — An. *Et respicientes viderunt.*

.X. Authenticus tetrardus, id est antiquus quartus :
NOYOEANE — An. *Omnes sitientes.*

.XI. Plagis tetrardus, id est obliquus quartus :
NOEANE — An. *Jocundare filia Sion.*

.XII. Paracter, id est circumequalis :
ANOAIS — An. *O Mors ero mors tua* [8].

Sunt ergo, secundum supra comprehensum modum, toni octo et medii quattuor, quos paracteres id est circumequales appellant, per quos omne genus modulationis regitur et gubernatur [9].

Haec secundum Graecos [10], nec non etiam quosdam nostros dicta sunt : Verum nos, nec octonarium numerum in tonorum varietate excedimus, nec aliquid subtrahendum ratum esse arbitramur.

Poteramus autem de prefatis quattuor tonis, quos circumequales id est medios, eo quod inter duos tonos eorum vis [11] versetur, nuncupant nonnulla certis rationibus agitare. Sed brevitatis causa transilientes, prudenti lectori inquirendum relinquamus.

His omissis, responsoria quae in laudem Dei nocturnis horis canuntur per sepedictos octo tonos [12] discernamus.

7) Gla (Patri), Crucem tuam : *Cas.* 8) Resurrexi.Nunc. add. *Cas.* 9) Toni vero sunt octo et medii quattuor per quos omne... gubernatur : *Cas* (= cap. XXVIII, p. 53). etiam titul. cap. Lxxxiij (p. 116). 10) Haec secundum Grecos (et reliqua) om. *Cas.* 11) Vocem *vis* etiam *jus* legi videtur in *Lei* 12) octo tonos obtonos tonos *Lei.*

Dans sa lettre-préface, Réginon n'avait parlé que de huit modes et il précisait que ces huit modes épuisaient toutes les possibilités de la musique vocale : *de quibus octo tonis non solum omnis harmonia spiritualis melodiae, verum etiam omnis naturalis cantilena continetur atque comprehenditur* (GS.I 232 A). Aussi, serait-il difficile d'admettre que l'interpolation de *Lei*, contraire à la doctrine de l'*Epistola,* puisse être l'œuvre de Réginon. Ce qui est remarquable, c'est de retrouver cette interpolation dans *Cas,* énorme compilation sur les huit tons,

rédigée sous forme de chapitres vers la fin du XI[e] siècle ou au début du XII[e] [1].

L'idée d'ajouter quatre modes supplémentaires à l'Octoechos traditionnel était en l'air bien avant Réginon, puisque, si nous en croyons Aurélien de Réomé (GS.I 41 B-42 A), elle remonterait à Charlemagne lui-même ! L'auteur de l'interpolation a introduit ses modes paraptères après chaque plagal et il a ajouté des formules d'intonation propres à chaque nouveau mode supplémentaire, ainsi qu'Aurélien l'avait lui-même déjà fait [2].

Un exemple est apporté pour chaque paraptère. Ces exemples, que *Cas* donne ici, contrairement à son habitude pour les huit modes réguliers, sont empruntés, dans deux cas au moins, à des antiennes que Réginon avait déjà citées dans l'*Epistola* : *Et respicientes, O Mors.* Il est donc évident que l'interpolateur est postérieur à Réginon et que celui-ci n'est pas l'auteur de cette doctrine. Dans la discussion qui suit le tonaire à douze tons, l'interpolateur semble assez satisfait de cette extension des huit modes qui, d'après une expression rappelant la remarque citée de Réginon, permet de classifier tout le donné musical grégorien : « ... *per quos omne genus modulationis regitur et gubernatur* ».

En quelques tournures assez gauches, l'interpolateur tente une dernière fois de justifier l'introduction des paraptères, mais il tourne court, laissant le prudent lecteur à ses réflexions, afin d'aborder la série des répons prolixes de l'office nocturne.

La parenthèse est refermée et nous retrouvons ici même le parallélisme entre nos deux témoins, mais pour peu de temps, car le copiste de Leipzig s'est arrêté aux répons du premier ton pour passer à la transcription d'une liste alléluiatique (voir plus haut, p. 75).

Le manuscrit de Bruxelles est donc le seul témoin complet et exempt d'interpolations qui contient le tonaire de Réginon. Mais il

---

1. Dans ce ms. Cassin.318, l'interpolation est répartie sur deux chapitres ainsi que nous l'avons noté dans la liste des variantes principales. Sur ce ms. voir *The Th.* II, pp. 64-69 (analyse rectifiée et complétée dans la recension de *Revue de Musicol.* LV, 1969, p. 229). Sur les tonaires contenus dans ce manuscrit, voir plus loin p. 194.

2. GS.I 41 B. Aurélien donne les formules byzantines des modes moyens (GS.I 42 A : cf. PETRESCO, *Etudes de paléo. music. byzant.* 1967, pp. 166 ss.) après les formules occidentales. Les formules des paraptères données par le *De cymbalorum ponderibus* (GS.I 149 A, d'après le ms. (perdu) de Strasbourg et Cesena, auxquels s'ajoutent Oxford, Can.Misc.212, f. 39[v]) offrent plusieurs divergences : mais les exemples d'antiennes citées pour illustrer les quatre modes supplémentaires sont à peu près les mêmes que ceux de *Lei.* Sur ces formules, voir M. HUGLO, *Introduction of Byzantine Intonation Formulae into the Western Praetice : Studies in Eastern Chant,* III (1971).

reste à en vérifier l'authenticité : le tonaire transmis par le manuscrit bruxellois est-il bien la copie de celui de Réginon ? La voie à suivre dans cette recherche est simple, car pour l'étude du tonaire nous pouvons partir d'une base de comparaison sûre : l'*Epistola de harmonica institutione*. Réginon y commente en effet la disposition et les particularités de son tonaire. Il en donne d'abord le plan : *antiphonas... introïtus ad Missam et Communiones, necnon et responsoria... nocturnis horis* (GS.I 231 A). Cette distribution des pièces est assez particulière, du fait que pour regrouper le genre « antienne », l'auteur n'a pas craint d'écarteler les deux genres de pièces servant à l'Office [1], en insérant entre elles les antiennes de la Messe (Intr. et Comm.) : or, c'est bien là la répartition offerte par le manuscrit de Bruxelles (CS.II, 4, 54, 68) et par lui seul, car les tonaires antérieurs et postérieurs offrent un plan différent.

Les antiennes de l'Office, donc placées en tête, nous permettent par l'analyse des sources de découvrir d'après quel antiphonaire notre tonaire a été composé. Constatons d'abord qu'il cite, à côté des pièces du « fonds primitif » de l'antiphonaire grégorien, un certain nombre d'antiennes tirées des offices propres des saints Benoît, Lambert, Maurice, Rémi, Denis, Quentin, Brice. Or, ces antiennes propres se retrouvent *toutes* dans la table d'antiphonaire de Prüm [2]. Le compositeur du tonaire les a incorporées comme les autres offices dans son tonaire et il indiquait par là la source de son œuvre.

Au point de vue musical, la comparaison du tonaire et de l'*Epistola* est aussi fructueuse : il suffit en effet de confronter la liste des pièces *degeneres et non legitimas* dressée par Réginon lui-même dans sa Préface (GS.I 231) au tonaire. Pour constater éventuellement les changements que l'abbé de Prüm aurait pu opérer dans la tradition, nous indiquerons en outre pour chaque pièce le témoignage du « tonaire carolingien » (voir chap. I, ci-dessus).

Ainsi, lorsqu'une antienne — à la suite d'une modulation interne — s'achève sur une cadence modalement différente de l'intonation, c'est à l'*initium* que Réginon accorde la préférence pour déterminer le choix du ton psalmodique. Cette « règle » que Réginon avait énoncée

---

1. C'est-à-dire antiennes et répons : l'introduction des répons au tonaire était presque une innovation que Réginon semble d'ailleurs chercher à justifier (GS.I 231 A ; CS.II 68 B), car si le manuscrit de Metz (éd. Lipphardt, p. 60), en contient quelques-uns, nous avons montré que l'archétype — le « tonaire carolingien » — ne les connaissait pas.

2. Celle du ms. de Leipzig (non celle de Trèves). Les offices de saint Maurice et de saint Rémi se retrouvent dans celle de Trèves (ms. 1245/597, f. 123), du IX[e] siècle.

COMPARAISON DES CITATIONS DE L'EPISTOLA ET DU TONAIRE DE RÉGINON DE PRÜM.

Citations de Réginon (GS.I 231)	Initium	Finis	Tonaire de Réginon	Tonaire carolingien
Ante me non est formatus ...	VII	I	VII	IV
Ex quo facta est............	VII	I	.	.
Ex Ægypto................	VII	IV	VII	IV
Ad te Dne. levavi...........	VII	IV	IV	IV
Sion renovaberis	VII	IV	IV	IV
O Mors	VII	IV	IV	IV
Vade jam et noli	VII	IV	IV	IV
Ne reminiscaris	III	IV	III	IV
Tulit ergo paralyticus	III	IV	III	IV
Quare detraxistis............	III	VI	III	.
Multa quidem et alia	III	VI	III	III
Qui odit	III	VIII	III	.
Et respicientes..............	III	VIII	III	III
Quod uni ex minimis........	VII	I	.	VII
(Add. d'Oxford, Lyell 57)				
Cunctis diebus	III	I	.	.
Omnes angeli	V	VI	V	V
(Ant. d'introït)				
Deus in adjutorium	VIII	VII	.	VII
Accipite jocunditatem........	VIII	IV	VIII	IV
Deus dum egredereris	VIII	IV	VIII	III
Repleatur os meum	III	IV	III	III
Caritas Dei................	III	IV	III	III
Judica Domine nocentes me..	IV	VII	IV	IV
Victricem	III	VIII	III	III (Metz) VIII (lit 5)
Eduxit Dñus. populum suum.	IV	VIII	IV	IV
Ecce oculi Domini	III	IV	III	III
Justus non conturbabitur.....	II	I	.	I
Dicit Dominus : Sermones	III	I	III	I

dans l'*Epistola*[1] est donc appliquée ici, sauf cependant pour les antiennes du IVe ton transposé en la, qui constituent un cas particulier, sur lequel le jugement des théoriciens et compilateurs de tonaires s'est toujours heurté. Mais Réginon ne suit pas ici son principe de préférence à l'*initium* : il fixe à ces antiennes le IVe ton psalmodique[2], en raison de la cadence finale qui module en deuterus.

A l'analyse du manuscrit de Bruxelles, on constate qu'un certain nombre de pièces pourraient être ajoutées à la liste de l'*Epistola* : ces pièces portent en effet dans la marge une remarque caractérisant le genre de la finale : *Finitur* ..o *tono* ; ou *Finis*..i *toni* ; ou encore : *Potest esse toni*..i Il ne semble pas que nous nous trouvons ici en présence d'apostilles de copiste, mais bien en face de remarques de Réginon lui-même, qui, ayant constaté des divergences dans la tradition musicale de son église, y aura mis fin en fixant définitivement pour la pratique le ton psalmodique, tout en concédant toutefois qu'en théorie une autre manière de classer ces pièces était admissible.

Un autre point de comparaison entre l'*Epistola* et le tonaire peut être établi à propos des différences psalmodiques. Au début du premier ton, Réginon cite les pièces qui appartiennent à la catégorie générale, puis il aborde la première subdivision (*divisio*), ou première « différence », le terme de différence étant ici opposé au groupe sans dénomination qui ouvre chaque ton[3] :

Divisio prima primi toni.

Divisio autem dicitur differentia quae fit in versu, sub novissima syllaba, ut decens et rata fit consonantia... (CS.II 14 A).

Cette définition précise émane du même auteur que celui de l'*Epistola*, qui écrit dans les mêmes termes : « *divisiones etiam tonorum, id est differentias, quae in extrema syllaba in versu solent fieri, ut decens et conveniens fiat concinentia... distinctis ordinibus inserere curavi.* » (GS.I 230 B).

---

1. GS.I 231 B, en bas de page (cf. AURÉLIEN, cap. XV, *circa finem* : GS.I 50 B).

2. Les réformateurs cisterciens — se réclamant du *Breviarium* de Réginon — classeront ces antiennes en VIIe ton, non sans avoir « corrigé » la cadence finale, recomposée en tetrardus : cf. S. MAROSSZEKI, *Orig. du ch. cist.* (Rome, 1952), pp. 50-53.

3. Dans beaucoup de tonaires, la « catégorie générale » porte le nom de *Prima differentia* (ou *Prima diffinitio* : Einsiedeln 79). Aussi, celle que Réginon appelle « Première différence » sera, dans les autres tonaires, numérotée seconde, et ainsi de suite. De même, la terminologie du manuscrit de Wengen (Clm. 21311, XVe s.), quoique récente, va dans le même sens : la première finale psalmodique proposée est la *Tenor capitalis*, la suivante *prima differentia*. Il suffit de s'entendre au départ...

Au début du xe siècle, les différences psalmodiques étaient nombreuses et variées : dans cette variété, l'auteur du tonaire a fait un choix, réduisant par là, comme Aurélien, le nombre de différences pour chaque ton. Il en conserve trente pour l'antiphonaire, alors que le Tonaire carolingien en comptait 54 (ou 55) ! Cette réduction assez considérable s'explique par plusieurs raisons : d'abord, certaines différences ne se distinguent entre elles que par une très minime variante d'ordre mélodique ou rythmique [1] : ces doublets apparaissent « superflus » au jugement de Réginon (GS.I 231 A, lin. 4) et peuvent donc sans inconvénients être abandonnés. Pourtant, Réginon ne les exclut pas absolument : il les laisse au jugement et au choix du chantre exercé. A cette fin, il a inscrit en marge de son tonaire ces différences superflues.

Il semble bien que les différences « *ad libitum* (*cantoris*) » ont été conservées, au moins en partie, dans les marges du manuscrit de Bruxelles [2] : ces différences supplémentaires ne portent pas de numéro d'ordre comme les autres, mais sont suivies de quelques exemples (en nombre réduit).

Une seconde raison explique la réduction des différences : la réduction en nombre des différences peut s'effectuer sans inconvénient grave pour la musicalité de l'enchaînement psalmodie-antienne, à condition de maintenir celles qui comportent une finale réellement distincte. Ainsi, pour le premier ton, il suffirait — pour sauvegarder un enchaînement satisfaisant — de maintenir une différence parmi celles qui s'achèvent sur ré ; une parmi celles qui s'achèvent sur sol et une parmi celles en la.

Or, c'est bien ce qui s'était passé au siècle précédent, chez les théoriciens, et c'est bien le parti que Réginon lui-même a adopté comme on peut le constater sur le tableau de la page suivante.

Ainsi, Réginon se dissocie du Tonaire carolingien — ce que nous savions déjà [3] — et se rapproche d'Einsiedeln 79 (ainsi que de la *Commemoratio brevis*), en maintenant une ou deux différences par finale. Mais Réginon ne sera pas suivi sur ce point par les théoriciens des siècles suivants, pas plus d'ailleurs que sur le classement assez

---

1. Comparer par ex. dans le tonaire carolingien, les différences I 9 et I 10 (éd. Lipphardt, p. 31) ; II 1 et II 2 (*ib.*, p. 32) ; III 5 et III 8 (*ibid.*, pp. 39-40) ; VII 1 et VII 4 (*ibid.*, pp. 42-44), etc. Les tableaux de Lipphardt (pp. 222 ss.) permettent de constater les réductions de différences.

2. Voir CS.II, p. 8 et 16 A (Prem. ton) ; 16 B, 18 (2e ton), p. 34 (7e ton). Le copiste du ms. de Bruxelles n'a pas toujours marqué clairement la distinction entre ces différences supplémentaires — *ad libitum* — et les principales (voir par ex. p. 30 B, au Ve ton).

3. Pour le choix du ton des antiennes (cf. LIPPHARDT, *op. cit.*, p. 212 et 214).

LES DIFFÉRENCES PSALMODIQUES DU PROTUS AUTHENTE
chez les Théoriciens et dans les Tonaires des IXe et Xe siècles.

	Finales en RÉ			Finales en SOL					Finales en LA			
Désignation des différences * →	D	D*	D2	g	g2	g3	g4	g5	a	a2	a3	
Tonaire carolingien		2		1	8	9 10		4	6	7	3	5
Aurélien de Réomé	3			1	(2)				4			
Commemoratio brevis.........	2			1	4				3			
Einsiedeln 79................	4			1	3				2	5		
St. Emmeran (Clm. 14272) marginalia	2			1	3				4			
RÉGINON DE PRÜM...........	2			1	3			4		5		
Cisterciens			(3)	1					2			

* Pour la désignation des différences, le tableau reprend les principes du système adopté par l'*Antiphonale Monasticum* de 1933 : la lettre désigne la note finale (en majuscule si celle-ci est la même que la finale du mode) ; le chiffre est un simple numéro d'ordre. Cependant, le système a dû être développé pour désigner les différences autrefois en usage qui n'ont pas été retenues dans l'édition de 1933.

particulier de certaines antiennes de la Messe (introïts et communions). Voici la liste des pièces du Graduel où Réginon est seul à s'écarter de la tradition commune pour le classement tonal :

	RÉGINON	Autres tonaires
Introït :		
Accipite jocunditatem	VIII	IV
Deus in adjutorium	VIII	VII
Dicit Dominus : Sermones	III	I
Ego autem in Domino	III	I
Exaudi Domine vocem	III	I
Miserere mihi Domine qnm. tribulor	VIII	III

	Réginon	Autres tonaires
Commun. :		
Circuibo	II	VIII ou VI
Domine quinque talenta	IV	VII ou VIII (parf. V)
Erubescant et conturb.	I	IV (une f. VI)
Exulta filia Sion.............	II	IV (une f. II)
Fidelis servus................	II et VII	VII
Quod dico vobis...............	V	IV (parf. VII)
Surrexit Dominus.............	I	VI ou VIII
Vox in Rama	VIII	VII

Quatorze cas... c'est beaucoup ! Mais ces cas ne sont pas des exceptions pour Réginon qui reste cohérent avec lui-même et logique dans l'application des principes qu'il a énoncés. Les trois premières antiennes du tableau sont connues : elles ont déjà été citées dans l'*Epistola* (GS.I 231 B) ; pour ces trois pièces, comme pour les suivantes, Réginon a fixé le choix du ton psalmodique en accordant la préférence non à la finale de l'antienne, comme le voulait la tradition universelle, mais bien à l'*initium*. La même remarque s'applique aux autres pièces du tableau [1] : de l'analyse modale de ces pièces, il ressort que leur début n'est pas du même mode que leur finale. Réginon, fidèle à ses principes a, dans ces cas-là [2] opté pour l'*initium*. Mais comment, suivant cette solution, se faisait le passage de la finale de l'antienne à la formule d'intonation du Psaume ? On aimerait connaître comment les chantres entonaient les Psaumes qui suivent les antiennes dans les cas d'antiennes dites « dégénérées » [3].

Le bref traité appelé « Anonyme Vatican », d'origine allemande [4], a fait — lui aussi — la critique de ces antiennes dont la finale est

1. Sauf l'intr. *Ego autem in Dno.* où une confusion d'incipit (avec l'intr. *Ego autem sicut oliva*) est très possible : une main ancienne a d'ailleurs replacé cette pièce à son ton normal, le protus authente (cf. p. 54 B). Le cas des comm. *Erubescant* et *Quod dico vobis* paraît plus difficilement explicable...

2. Et dans ceux qui figurent au tableau de la p. 84 : mais dans les cas cités au tableau de la p. 84, Réginon suit d'autres tonaires ou leur ouvre les voies. Les cas considérés ici sont ceux où Réginon est en opposition à toute la tradition.

3. Dans la com. *Domine quinque talenta* par ex. : la psalmodie du IVe ton pouvait être transposé à la quarte supérieure (récitation sur ré). De même pour *Deus in adjutorium*.

4. Vatic.Palat. 235 (XI in.) : nous avons déjà mentionné ce traité dont un extrait figure dans un des témoins du tonaire carolingien : voir ci-dessus, pp. 35-36.

d'un autre mode que celui de l'*initium* : mais pas plus que Réginon, l'auteur anonyme ne donne une solution pratique pour les cas cités.

Cette critique aura plus tard ses répercussions dans la pratique : en effet, les cisterciens partant de ces critiques entreprendront la correction systématique des mélodies traditionnelles, là où ils auront estimé que l'unité modale interne des pièces n'avait pas été respectée par le compositeur.

Ce principe de l'unité modale qui s'est élaboré peu à peu dans la théorie médiévale, est sans doute né d'une interprétation trop matérielle du classement des tonaires ou bien des indications tonales marquées en tête des pièces de chant dans les plus anciens livres notés.

CHAPITRE III

LES INDICATIONS TONALES DES LIVRES DE CHANT AUX Xe ET XIe SIÈCLES

Les livres de chant grégorien actuels indiquent d'un chiffre arabe ou romain, placé près du début de la portée, le « mode » de la pièce. Le musicologue se pose à ce propos deux questions : en premier lieu, à quelle époque a-t-on commencé d'indiquer dans les livres pratiques — antiphonaires ou graduels — le ton des pièces ? Ensuite, ces indications sont-elles issues des tonaires ?

Dans les plus anciens monuments liturgiques byzantins, tel que par exemple le Kanonarion du Mont-Sinaï (x-xie s.), le ton (ἦχος) est inscrit au début des pièces de chant. Dans les manuscrits notés, cette indication est complétée par une martyrie d'intonation, point de départ indispensable pour le déchiffrement de la notation. En Occident, le chiffre ou la lettre tonale ne sont pas nécessairement inscrits au début des antiennes : il suffit que l'incipit du psaume annexé à l'antienne ou même simplement la différence psalmodique (*Seculorum Amen*, en abrégé : *Euouae*) soient notés.

Dans les plus anciens manuscrits liturgiques latins sans notation, ou dans les premiers manuscrits notés *in campo aperto*, il fallait rappeler d'une manière simple et directe le ton de la psalmodie des antiennes tel qu'il était fixé dans le tonaire. De cette nécessité naquirent des systèmes d'indications variables suivant les régions : soit les lettres, soit les chiffres romains.

A. Indications en lettres :

Le ton psalmodique est indiqué dans quelques manuscrits au moyen de lettres : dans le plus ancien groupe, celui de Saint-Denis, on a adopté les initiales des noms gréco-latins des tons usités dans les tonaires, alors qu'ailleurs on préféra la série alphabétique numéro-

tant les tons de I à VIII, avec parfois une sous-série désignant les différences psalmodiques de chaque ton.

1. *Les graduels du groupe de Saint-Denis :*

Trois anciens graduels sans notation (ou non prévus initialement pour recevoir une notation neumatique), indiquent le ton psalmodique d'Introït et de communion au moyen d'une série de lettres qui forment les initiales des noms des tons employés par les anciens tonaires :

AP ou APR = Authentus Protus
PP ou PLP ou PLPR = Plagalis Proti.

AD = Authentus Deuterus
PD, PLD = Plagalis Deuteri.

ATr = Authentus Tritus
PTr = Plagalis Triti.

ATD = Authentus Tetrardus
PTD, PlTD = Plagalis Tetrardi.

Ce système est adopté par trois graduels :

K = PARIS, B.N. lat. 12050 :

Sacramentaire de Rodrade, écrit après 853. Le graduel, sans notation, a été copié au début du xe siècle, juste avant le sacramentaire, aux ff. 3-10 et 11-17 du manuscrit.

L'origine du sacramentaire n'est pas définitivement éclaircie. Il semble, si l'on en juge par la liste des pièces variables du graduel, que celui-ci est apparenté au groupe Corbie-Saint-Denis, sans que cependant, l'une de ces deux abbayes soit exactement son berceau d'origine. Les indications tonales [1], en marge du graduel, sont de main contemporaine, écrites à l'encre rouge en capitale rustique. Elles manquent sur une trentaine de pièces (7 introïts et 22 communions).

R = PARIS, Collection privée :

« Antiphonaire du Mont-Renaud », conservé au château du Mont-Renaud, près de Noyon, jusqu'à la guerre de 1914-1918. Le manuscrit a été écrit dans la première moitié ou au milieu du xe siècle [2] mais n'a pas été prévu dès l'origine pour recevoir une notation neumatique.

---

1. Elles sont éditées par R. J. HESBERT, *Antiphonale Missarum Sextuplex* (Bruxelles, 1935), pp. CXXIII-CXXVI (cf. p. XXII) : les points qui paraissaient douteux ont été revus sur le ms. Voir V. LEROQUAIS, *Sacramentaires et Missels mss. des Bibl. publ. de France* I, p. 25 ; *Le Graduel romain*, II. *Les Sources*, p. 105.

2. *Pal.Mus.*, t. XVI (facsimilé) : dans l'introduction (p. 33), le manuscrit est assigné au xe siècle, sans plus de précision, les neumes à la fin du xe s. — M. le Professeur R. H. BAUTIER a bien voulu reprendre l'examen paléographique

Les lettres tonales, dans le graduel seulement, parfois surmontées d'une tilde, sont écrites en capitales rustiques rouges ou vertes, dans les marges. Elles ne semblent pas de toute première main, mais paraissent cependant très anciennes [1] : elles peuvent être attribuées au second rubricateur. Elles sont portées en marge des introïts et communions, car la psalmodie alternant avec ces antiennes n'avait pas été prévue pour la notation et n'a reçu aucun neume le jour où le manuscrit a été noté. Le graduel comporte une lacune du dimanche des Rameaux au milieu du Temps pascal (2 mai). L'antiphonaire ne contient aucune indication tonale devant les antiennes de l'office : la réalisation était impossible, car il aurait fallu noter non seulement le ton de l'antienne, mais encore la différence psalmodique. Le système de lettre adopté ne se prêtait pas à cette double indication.

L = LAON, Bibl. municipale 118 :

Graduel (sans notation) — Sacramentaire-Lectionnaire de Saint-Denis, du début du xe siècle. L'ordre des feuillets du graduel est dérangé [2]. Le ton psalmodique est indiqué en marge, de seconde main ancienne. Malheureusement, cette indication a parfois été tronquée par le couteau du relieur. De plus, elle n'a pas été poursuivie au-delà de l'introït *Omnia* du Jeudi de la Passion.

Avant de relever le témoignage comparé des trois manuscrits, il faut soigneusement veiller à écarter toute cause d'erreur de sigles et rectifier les fautes de copistes dues à des confusions de lettres. Ainsi, dans le Graduel du ms. lat. 12050 et dans celui du Mont-Renaud, le rubricateur a écrit AD devant la comm. *Panis quem ego*. Cette indication est sûrement fautive [3], car elle va à l'encontre de

du manuscrit et me préciser que l'écriture et la décoration du manuscrit peuvent dater de la première moitié ou du milieu du xe siècle ; l'origine corbéienne est très probable. — En 1957, G. M. BEYSSAC (dans *Revue de Musicologie* 40, 1957, 131-150) avait proposé une origine sandyonisienne, mais la datation indiquée dans cet article (« pas antérieur à environ l'an 1010 », p. 132) repose sur un postulat fort contestable : le manuscrit serait postérieur au mariage de Robert-le-Pieux avec Constance d'Arles, en 1006, puisque le manuscrit contient, au fol. 115v, le répons *O. constantia martyrum* dont la composition est attribué au « pieux » roi. De tels arguments ne se discutent pas ! Les compositions attribuées à Robert-le-Pieux sont légendaires : cf. *Pal.Mus.* X, p. 25, note 4 ; R. H. BAUTIER, *Helgaud de Fleury, Vie de Robert le Pieux*, Paris, 1965 (Sources d'Histoire médiévale, 1), p. 27 et *passim*.

1. Le minium des rubriques liturgiques est plus clair que celui des indications tonales. L'encre de certaines lettres tonales s'est effacé, mais sous un éclairage frisant il devient possible de lire ces lettres grâce au sillon tracé dans le parchemin par le bec de plume. J'ai pu relever ces lettres tonales sur le manuscrit lui-même, en 1953, grâce à l'obligeance de son possesseur, Monsieur le Comte d'.... —

2. LEROQUAIS, *Sacramentaires et Missels*, I, p. 64, nº 24. L'auteur indique l'ordre de lecture des feuillets. — Les indications tonales ont été relevées sur le ms. lui-même.

3. La rencontre de nos deux graduels sur cette erreur (ainsi que sur d'autres confusions analogues ou sur des omissions communes : voir plus loin) est très significative. Tous deux ont dû copier leurs indications tonales sur un même modèle plus ancien.

l'unanimité absolue des tonaires et graduels qui fixent le premier ton pour cette antienne. Il faut donc restituer AP, au lieu de AD, en supposant que la panse du D, trop raccourcie, a été mal lue et prise pour un P. Nous restituerons donc AP pour cette antienne.

Correction analogue pour la comm. *Qui biberit* dans le graduel du Mont-Renaud : il faut lire ATD au lieu de ATR. Il n'existe en effet aucune mélodie du Ve ton parmi les six différentes rapportées par la tradition manuscrite, mais il s'en trouve bien une du VIIe ton qui est transmise justement par les plus anciens graduels français.

Ces points une fois fixés, il ne nous reste plus, en partant des trois graduels, qu'à reconstituer le tonaire-archétype et à effectuer le travail inverse de celui que les copistes de ces graduels ont entrepris au IXe siècle. Ainsi, nous restituons au tonaire les indications que les copistes des trois graduels y avaient glanées.

En apparatus, nous indiquerons la leçon des manuscrits et les corrections d'éditeur. Enfin, en face de chaque pièce nous désignerons la présence ou l'absence d'indication tonale dans nos trois graduels au moyen des sigles adoptés.

A l'intérieur de chaque ton, nous replacerons les pièces suivant l'ordre liturgique à l'exemple des anciens tonaires, mais sans subdivisions pour les différences psalmodiques. En effet, le système de lettres adopté par nos manuscrits indique seulement le ton, sans connoter la différence.

Authentus protus.

Introït.

	K	R	L
Gaudete [1]		R	
Rorate coeli	K	R	
Etenim sederunt	K	(R)	L
Statuit	K	R	L
Suscepimus	K	(R)	L
Gaudeamus	K	R	L
Exurge	K	R	L
Misereris omnium	K	R	
Lex Domini	K		L
Ego autem in Dno. [2]	K	R	(L)
Meditatio	K	R	L
Exclamaverunt	K	//	
Exaudi Domine... alle	K	(R)	
Sapientiam	K	R	
Salus autem	K	R	
De ventre	K	R	
Scio cui credidi	K	R	
Laudate pueri	K	R	
Justus non conturb.	K	R	
Dicit Dominus : Sermones	K	R	
Dominus secus mare	K	R	
Factus est	K	R	
Inclina Domine	K	R	
Justus es	K	R	
Da pacem	K	R	

1. K a AD au lieu de AP (cf. Introduction, p. 92).
2. L indique seulement PR sans préciser A(uth) ou P(l).

Communion.

	K	R	L
Dominus dabit	K	R	L
Ecce Virgo	K	R	
Revelabitur		R	L
Viderunt omnes	K	R	
Fili quid fecisti	K	R	L
Qui vult venire	K	R	L
Illumina	K	R	L
Manducaverunt	K		L
Cum invocarem	K		L
Panis quem ego [1]			L
Domine Deus meus [2]	(K)		L
Letabimur [3]	K	R	
Potum meum	K	///	
Cantate Domino	K	///	
Gaudete justi	K		
Psallite Domino	K	R	
Ego vos elegi		R	
Posuerunt	K	R	
Amen dico vobis : Quod uni	K	R	
Tu Puer	K	R	
Quicumque fecerit [4]		R	
Et si coram	K		
Amen dico vobis : Quod vos	K	R	
In salutari	K	R	
Amen dico vobis : Quidq.	K	R	

1. Au lieu de AP, K & R écrivent AD (aucun tonaire n'indique le IIIe ton !) : cf. p. 92.
2. K n'a qu'un seul P et omet de préciser s'il s'agit d'AP (comme L) ou de PP (comme R).
3. L indique, conformément à la quasi unanimité de la tradition, le IIe ton (PP).
4. K indique par erreur PD (= IIe ton).

Plagalis proti.

Introït.

Veni et ostende	K	R	
Dominus dixit...........	K	R	
Ex ore infantium	K	R	L
Ecce advenit..........	K	R	L
Vultum tuum	K	R	L
Me expectaverunt		R	L
Redime me	K		
Fac mecum	K	R	L
Letetur cor	K	R	L
Sitientes	K	R	L
Clamaverunt	K	R	
Terribilis est	K	R	
Cibavit eos	K	R	
Justus ut palma.........	K	R	
Multae tribulationes ...	K	R	
Sacerdotes ejus........	K	R	
Mihi autem	K	R	
Dominus illuminatio ...	K	R	
Dominus fortitudo......		R	
Venite adoremus	K	R	

Communion.

Jerusalem	K	R	L
Exiit sermo............	K	R	L
Multitudo languentium [1]	K		
Domine Dominus noster.	K	R	L
Narrabo	K	R	L
Dominus regit me		R	L
Dominus Jesus [2].......		///	
Omnes qui in Christo..	K		
Vos qui secuti estis....	K		
Cantabo Domino.......	K	R	
Dominus firmamentum.	K	R	
Vovete................	K	R	

1. R & L, plus récents, ont AP (= Ier ton) : la tradition a continuellement hésité entre Ier et IIe ton.

1. AP (= Ier ton) dans L.
2. Cette ant. du Mandatum, devenue comm. du Jeudi-saint n'a aucune indication dans K ni dans L (qui cesse toute indic. tonale au Jeudi de la Passion). R a une lacune à cet endroit (cf. p. 92).

AUTHENTUS DEUTERUS.

Introït.

Ego autem sicut oliva..	K	R	L
Dum clamarem	K	R	
Confessio	K	R	L
Intret oratio	K	R	L
Tibi dixit.............	K		L
Ego autem cum just. ..	K	R	L
In Deo laudabo			L
Ego clamavi	K	R	L
Dum sanctificatus	K	R	L
Miserere... conculcavit..	K	R[1]	
Liberator meus........		R	L
Omnia	K	R	L
In nomine	K	///	
Victricem	K	///	
Vocem jucunditatis	K	///	
Ecce oculi	K	R	
Repleatur.............	K	R	
Caritas Dei............	K	R	
Loquetur..............	K	R	
Timete Dominum	K	R	
Dispersit	K	R	
Cognovi	K	R	
Benedicite	K	R	
Si iniquitates............	K	R	

1. L indique AP (le P avec crochet pour PRO) au lieu de AD.

Communion.

Beatus servus		R	L
Dicit Dominus[1]	K	R	
Qui meditabitur[2]......		R	
Scapulis suis	K	R	L
Voce mea	K	R	L
Tu Domine	K	R	L
Passer.................	K	R	L
Christus resurgens	K	///	
Data est mihi.........	K	///	
Justorum animae.......	K	R	
Principes	K	R	
Benedicite	K	R	
Gustate		R	
De fructu	K	R	

1. ATR (= V^e ton) dans L.
2. AP dans K, par erreur de lecture, au lieu de AD. Aucun tonaire n'indique le premier ton.

PLAGALIS DEUTERI.

Introït.

Prope esto	K	R	
Sacerdotes tui [1]	K	R	
Omnis terra	K	R	L
Intret in conspectu	K	R	L
Sicut oculi	K	R	L
Reminiscere	K		L
De necessitatibus	K	R	L
Salus populi	K	R	L
Deus in nomine [2]	K	R	(L)
Judica me Deus	K	R	L
Judica Dne. nocentes	K	///	
Nos autem	K	///	
Resurrexi	K	///	
Eduxit eos	K	///	
Eduxit Dominus	K	///	
Misericordia Domini	K	///	
Sancti tui	K	R	
Exaudivit	K		
Accipite jocunditatem	K	R	
Dicit Dominus Petro	K	R	
Nunc scio	K	R	
Exaudi Dne. vocem [3]	.	.	
Protector noster	K	R	
In voluntate	K	R	

1. Ad dans L (hésitation constante dans la tradition entre III[e] & IV[e] ton).
2. Le P (de PD) a été tronqué par le relieur dans L.
3. Omis par les trois mss.

Communion.

Exulta filia Sion [1]	K	(R)	L
Magna est	K	R	L
Vidimus stellam [2]	K	R	
Feci judicium		R	
Acceptabis	K	R	
Erubescant et conturbentur	K	R	L
Notas mihi fecisti [3]	K	R	
Jerusalem quae edific. [4]	K	R	(L)
Ab occultis meis [4]	K	R	(L)
Videns Dominus		R	L
Dominus virtutum	K	R	L
Memento	K	R	
Ego sum Pastor	K	///	
Tanto tempore	K	///	
Pater cum essem	K	R	
Semel juravi	K	R	
Quod dico vobis	K		
Inclina aurem		R	
Aufer a me		R	
Tollite hostias	K	R	

1. La lecture PLP (le 2[e] P avec crochet) pour PLD n'est pas certaine dans R.
2. Ad dans L, par erreur.
3. L indique APR (= I[er] ton) par erreur.
4. L n'a qu'un d : le P formant le sigle Pd a été tronqué par le relieur.

Authentus tritus.

Introït.

Loquebar	K		
Circumdederunt [1]	K	R	
Domine refugium	K		L
Verba mea	K	R	L
Letare	K	R	L
Exaudi Deus [2]	K	R	(L)
Miserere mihi... tribulor.	K	R	
Domine in tua misericordia	K	R	
Ecce Deus	K	R	

1. PTR (= VI[e] ton) dans L.
2. TR dans L : le A de ATR a été tronqué par le relieur.

Communion.

Servite Domino	K	R	
Intellige	K	R	L
Justus Dominus	K	R	L
Quis dabit	K	R	L
Tu mandasti	K	R	L
Qui biberit			L
Adversum me	K	///	
Letabitur	K	///	
Domus mea	K	R	
Ultimo	K	R	
Pacem meam	K	R	
Non vos relinquam	K	R	
Dilexisti [1]		R	
Venite post me [2]	K		
Unam petii	K	R	
Mense septimo		R	
Dico vobis	K		

1. Contrairement à la tradition quasi universelle, adoptée par la Vaticane, qui donne une mélodie du IV[e] ton, et un texte long, le groupe des graduels de St. Denis et de Paris, quelques mss. bénéventains et le tonaire d'Odorannus de Sens donnent pour cette pièce une mélodie du V[e] ton (texte court *Dilexisti... iniquitatem*). Le graduel K donne le texte bref, prévu pour le V[e] ton, mais sans indication tonale.
2. PTD pour PTr (= VI[e] ton) dans R, mais avec omission accidentelle du jambage sous la panse du D, qui aurait donné PTR.

PLAGALIS TRITI.

Introït.

Hodie		R	L
In medio	K	R	L
Os justi	K	R	L
Sacerdotes Dei	K	R	L
Esto mihi	K		L
Quasi modo	K	///	
Cantate Domino	K	///	
Justi epulentur	K	R	
Respice in me	K	R	
Omnes gentes	K	R	
Exultate Deo	K	R	
Dicit Dominus : Ego...	K		

Communion.

Diffusa est [1]		R	
Ecce Dominus veniet		R	
Exultavit	K	R	L
In splendoribus		R	(L)
Simile est		R	L
Posuisti	K	R	L
Quinque prudentes	K	R	L
Qui me dignatus est	K	R	
Qui manducat	K	R	L
Domine quis habitabit [2]	K	R	(L)
Lutum fecit	K	R	L
Pascha nostrum	K	///	
Surrexit Dominus	K	///	
Mitte manum	K	///	
Tu es Petrus	K	R	
Anima nostra [3]		R	
Dicit Andreas [4]	K		
Primum quaerite [5]	K		
Panem de coelo		R	
Honora	K	R	

1. PTe pour PTr dans K.
2. TR dans L pour PTR (le P a été tronqué par le relieur).
3. K indique — par erreur — PP (= IIe ton).
4 & 5. PTD (= VIIIe ton) dans R, peut-être pour PTR (quoique le VIIIe ton soit parfois indiqué par quelques tonaires, par ex. Montpellier H. 159).

AUTHENTUS TETRARDUS.

Introït.

Populus Sion [1]	K	R	
Puer	K	R	L
Adorate Deum	K	R	L
Audivit Dominus	K		
Ne derelinquas me [2]	K	R	
Deus in adjutorium	K	R	L
Oculi mei	K	R	L
Expecta	K	R	L
Aqua sapientiae	K	///	
Venite benedicti	K	///	
Protexisti me	K	///	
Viri Galilaei	K	R	
Ne timeas	K	R	
Judicant sancti	K	R	
Gloria et honore	K	R	
Deus in loco		R	
Respice Domine	K	R	

1. ATR (pour ATD) dans L.
2. Ad dans L qui a probablement dû omettre le T formant le sigle ATD.

Communion.

Dicite pusillanimes		R	
Vox in Rama	K	R	
Tolle puerum	K	R	L
Domine quinque talenta [1]		R	
Fidelis servus	K	R	L
Qui biberit [2]	K		
Nemo [3]		R	
Ne tradideris	K	R	
Erubescant et revereantur	K	///	
Si conresurrexistis	K	///	
Populus acquisitionis	K	///	
Factus est repente	K	R	
Signa eos	K		
Qui mihi ministrat		R	

1. PD (= IVe ton) dans K ; ATR par erreur (pour ATD) dans L.
2. ATR par erreur pour ATe (ou ATD) dans R et dans L : voir p. 93.
3. PTD (= VIIIe ton) dans L.

Plagalis tetrardi.

Introït.

Ad te levavi	K	///	
Dilexisti	K	R	
Lux fulgebit	K	R	
Dum medium	K	R	L
In excelso throno	K	R	(L)
Laetabitur [1]	K	R	(L)
In virtute	K	R	L
Invocabit	K	R	
Domine ne longe	K	R	
Introduxit vos.........	K	///	
Jubilate Deo...........	K	///	
Spiritus Domini	K	R	
Deus dum egredereris .	K	R	
Probasti	K	R	
Miserere mihi... ad te...	K	R	

1. Td dans L, pour PTd (le P initial a été tronqué par le relieur).

Communion.

Video coelos...........	K	R	L
Mirabantur..............	K	R	L
Responsum	K	R	
Introïbo [1]	K		L
Oportet te	K	R	L
Domine memorabor....		R	L
Hoc corpus	K	R	L
Redime me [2]...........		(R)	L
Lavabo................	K	R	
Pater si non potest [3].....	.	///	.
Modicum	K	///	
Dum venerit	K	///	
Petite	K	///	
Ego sum vitis	K	///	
Spiritus sanctus	K	R	
Spiritus qui a Patre	K		
Spiritus ubi vult [4]		R	
Simon Johannis	K	R	
Dico autem vobis	K		
Ego clamavi	K	R	
Circuibo	K	R	
Comedite..............	K	R	

1. ATD (= VIIe ton) dans R.
2. TD dans R ; PP (= IIe ton) dans K.
3. Manque dans R (lacune matérielle) et dans KL.
4. Pd dans K qui a dû probablement omettre le T médian qui aurait formé le sigle PTd.

Voici donc reconstitué un tonaire qui se présente exactement comme celui de Metz, et qui peut très bien, comme celui-ci, dater du IXe siècle. Nous l'appellerons « Tonaire de Saint-Denis », car il est là source à laquelle nos trois graduels du « groupe Saint-Denis », ont puisé [1]. Notons bien que le tonaire ainsi reconstitué et dont nous supposons l'existence, n'a pas été compilé — comme celui de Réginon — sur la base d'un ou de plusieurs graduels qui auraient porté des indications tonales en lettres. Si ces indications tonales avaient appartenu à l'archétype du Graduel grégorien, nous aurions encore aujourd'hui plus beaucoup d'anciens témoins, non notés naturellement, qui comporteraient ces indications.

Or, aucune indication tonale ne figure dans les graduels suivants antérieurs à 950 :

BRUXELLES, Bibl. Royale 10127-144 (cat. 363) : graduel de la région de Liège, fin du VIIIe s. (*Le Graduel rom.* II, 1957, p. 37).
LUCCA, Bibl. Capitolare 490 : table d'antiph. et de graduel, fin VIIIe siècle : *Ibid.*, p. 65.
ZURICH, Zentralbibl. Rh. 30 : grad. de Nivelles, VIII-IXe s. (*Ibid.*, p. 155).
MUNICH, Clm. 3005 : missel plénier d'Italie du Nord, IXe s. (*Ibid.*, p. 77).
PARIS, B.N. lat. 2291 : table de graduel de St. Amand, IXe s. (*Ibid.*, p. 100).
PARIS, B.N. lat. 17436 : antiph. et graduel dits « de Charles-le-Chauve », fin IXe s. (*Ibid.*, pp. 109-110).
PARIS, B.N. nouv. acq. lat. 1589 : table de graduel, Tours, fin IXe s. (*Ibid.*, p. 111).
ROME, Vaticane Ottob. 313 : table de graduel de Paris, IXe s. (*Ibid.*, p. 126).
PARIS, Ste Genev. 111 : graduel écrit à St. Denys [2], entre 877 et 882.
REIMS, Bibl. Mun. 213 : table de graduel de Noyon, fin IXe s. (*Ibid.*, p. 117).

Nous pouvons conclure que les indications tonales données par K R L sont propres à la seule tradition du groupe Saint-Denis (Corbie) et qu'elles ont été empruntées à un tonaire, dans un but éminemment pratique.

Ce système de lettres tonales se retrouve encore — parallèlement à un autre système — dans un manuscrit de la région Moselle-Meuse déjà analysé.

---

1. La confusion relevée plus haut au sujet de la comm. *Panis*, certaines rencontres ou certaines omissions communes — relevées en apparatus — indiquent bien que la source commune à nos trois graduels est le même tonaire.

2. Dans ce graduel de St. Denis écrit entre 877 et 882 (suivant les *Mss. datés* I, p. 323 et pl. III), on ne relève pas ces indications tonales. Cf. *Le Graduel rom.* II, p. 113. — M. BERNARD, *Répertoire des Mss. médiévaux*... I. *Ste. Geneviève*, ne décrit pas le ms., car il ne comporte pas de neumes.

2. *Le groupe mosan :*

Ce groupe comprend seulement deux témoins qui peuvent être localisés dans la zone comprise entre la Meuse et la Moselle, et que — dans un but de simplification — nous appellerons « mosan ».

Ces manuscrits emploient un système alphabétique de désignation des tons qui ne se retrouve nulle part ailleurs. Le premier contient un tonaire et un « bréviaire » (ou table d'antiphonaire) ; le second est un lectionnaire avec un office propre noté.

a) Leipzig, Musikbibl. Rep. I 93 (anc. Universität CLXIX) : Ce manuscrit nous est déjà connu : il a été décrit au chapitre précédent car il contient l'épître-préface et le tonaire de Réginon de Prüm. Son étude doit cependant être reprise ici, car il emploie des lettres-tonales, tant dans le tonaire que dans le bréviaire.

Ces indications sont multiples. Les répons sont précédés des sigles AP, AD, ATR, AT, AHT analogues au système du groupe Corbie-Saint-Denis, mais pour le verset on indique I T°, II T°, III T°..... VIII T°. — Pour les antiennes, le ton est indiqué de la même manière, mais avec une précision complémentaire : en face de l'incipit du Ps., la différence est indiquée par la rubrique *Div. I*, *Div. II*, etc. exactement comme dans l'énumération des différences, dans le tonaire de Réginon.

En quelques endroits du *Breviarium* (fol. 100 ss.), mais non partout, nous retrouvons, outre les lettres tonales, une autre série alphabétique qui correspond à la succession des huit modes :

(Premier ton)	A	=	AP
(2ᵉ ton)	B	=	PP
(3ᵉ ton)	C	=	AD
(4ᵉ ton)	D	=	PD
(5ᵉ ton)	E	=	AT
(6ᵉ ton)	F	=	PT
(7ᵉ ton)	G	=	ATr
(8ᵉ ton)	H	=	PTr

Il n'est pas impossible que la série A-H soit de seconde main : elle ne se trouve pas toujours juxtaposée à la série AP-PTr et elle n'apparaît qu'au fol. 100ᵛ. Parfois, les deux séries sont séparées et sont placées chacune dans leur marge propre, l'une à droite, l'autre à gauche.

Toutes les indications tonales cessent au fol. 109. Elles ne reprennent

épisodiquement que sur une demi-page (fol. 139) pour les antiennes alléluiatiques du Temps pascal. Il est évident que ce double système d'indications tonales a été emprunté au tonaire (fol. 33ᵛ ss.), qui les emploie concurremment. Quant au système numérique A-H (= I-VIII), on ne le retrouve que dans un manuscrit liégeois contemporain d'Étienne de Liège.

b) Bruxelles, Bibl. Royale 14650-59 (Catal. 3236) : Ce lectionnaire, contenant les vies des saints Remacle, Lambert, Léger, Amand, Hubert, etc. aurait été écrit à Liège dans les vingt premières années du xᵉ siècle, donc pendant la dernière partie de l'épiscopat d'Étienne de Liège [1].

Il contient l'office de saint Lambert attribué à Étienne de Liège. La notation neumatique est de plusieurs mains, de genre liégeois [2], mais offre aussi quelques analogies avec celle du manuscrit précédent.

Les mélodies de l'office de saint Lambert ont été composées suivant l'ordre numérique des tons (Première antienne = du premier ton ; 2ᵉ ant. = du IIᵉ ton, etc.) [3]. Cependant, bien qu'une indication marginale ne soit pas, en raison même du procédé de composition, absolument nécessaire, une main postérieure (la « main » IV de l'analyse paléographique de Masai-Gilissen) a précisé en marge, d'une seule lettre, le ton psalmodique à adopter. Il s'agit bien du même système que dans le manuscrit de Leipzig :

A = 1ᵉʳ ton
B = 2ᵉ ton...
H = 8ᵉ ton.

Ce système si particulier — qui revient à une simple numérotation alphabétique, autorise à localiser les deux manuscrits dans la même région : le premier, dans la région de la Moselle, au diocèse de Trèves, le second autour de Liège, dans la vallée de la Meuse.

---

1. *Lectionarium Sci. Lamberti Leodiensis tempore Stephani episcopi paratum* (901-920) Codex Bruxellensis 14650-59 : Introduction par Fr. Masai et L. Gilissen (Amsterdam, 1963), Umbrae codicum occidentalium, 8). — A. Auda, *Étienne de Liège* (1923), pl. I-V. — *De Grégoire le Grand à Stockhausen, Douze siècles de notation musicale*, Catalogue de l'exposition par B. Huys (Bruxelles, 1966), p. 7, nº 3 et pl. II.

2. et non « messine », comme l'insinuait Auda (*loc. cit.*, p. 155).

3. Voir plus loin, *l'Excursus*.

3. *Le graduel de Chartres 47 :*

Le manuscrit 47 de Chartres est l'un des plus anciens et des plus importants représentant du Graduel grégorien [1]. Dans ce graduel, la psalmodie d'introït n'est pas notée, sauf exceptionnellement (ff. 1, 27, 71, 72) : aussi, le ton psalmodique est-il souvent — mais non partout — indiqué par un chiffre romain, encadré parfois d'une potence.

Le même système se retrouve dans le fragment de graduel breton de Valenciennes 407, si semblable, paléographiquement et liturgiquement, au graduel de Chartres [2].

Cependant, le graduel de Chartres emploie, outre la numérotation des tons en chiffres romains, un système sténographique qui se remarque sur tous les genres de pièces du graduel, et non plus seulement sur les antiennes d'introït et de communion. Son interprétation est difficile, mais pour tenter d'éclairer le problème, il est plus commode de limiter l'enquête aux introïts pour lesquels nous possédons une base de comparaison (l'indication tonale en chiffres). Après avoir classé ces pièces par tons, comme dans un tonaire, il ne reste plus qu'à relever les indications marginales portées en face de chaque pièce [3].

Voici le relevé des indications classées par catégories, avec références au facsimilé de la *Paléographie Musicale*, tome XI (1912) :

1re catégorie :	i	i	I : 3 (?), 18.
	i	i	II
	i	i	III : 38, 55.
	i	i	IIII : 54, 59.
	i	i	V : 18, 20, 41 ; sur la psalmodie : 15, 20, 27, 41, 43.
	i	i	VI : 16.
	i	i	VII : 8, 17, 24, 48.
	i	i	VIII : 3.

---

1. Selon l'avis autorisé de M. R. H. Bautier, l'écriture et les initiales datent de la seconde moitié du IXe siècle. Le ms. de Chartres a été reproduit en facs. dans la *Pal.Mus.*, t. XI (1912) et a disparu dans l'incendie de la bibliothèque le 26 mai 1944. Le ms. n'est pas d'origine chartraine, mais bretonne : voir ma démonstration dans *Études grégor.* I, 1954, pp. 173-178 et dans *Acta Musicologica* XXXV, 1963, p. 66.

2. Valenciennes, B. Mun. 407 (389), f. de garde : cf. *Acta mus.*, art. cit. [J. Hourlier], *La notation musicale...* (1964), pl. VIII.

3. Nous ne reproduisons pas ici la liste de toutes ces pièces, mais le résultat de l'enquête. — Les indications tonales étudiées s'arrêtent au fol. 33 (= 61 du facsimilé de la *Pal.Mus.*), mais on en trouve encore ff. 83, 119 ss.

2e catégorie :	i	em	i	I
	i	em	i	II : 5 (33 ?), 45.
	i	em	i	III
	i	em	i	IIII : 5, 26, 29, 42, 47, 54, 83.
	i	em	i	V
	i	em	i	VI
	i	em	i	VII
	i	em	i	VIII : 52, 60.
3e catégorie :	m	i		I : 23, 36, 39 ; sur la psalmodie : 3, 4, 21, 23.
	m	i		II
	m	i		III : 30, 34, 38, 49, 50.
	m	i		IIII : 11, 14, 39.
	m	i		V : 51.
	m	i		VI : 14, 19.
	m	i		VII
	m	i		VIII.
4e catégorie :	ul	em	i	I : 45.
	ul	em	i	II : 45, 46 ; sur la psalmodie : 5.
	ul	em	i	III : sur la psalmodie, 50.
	ul	em	i	IV : 14 ; sur la psalmodie, 14, 42.
	ul	em	i	V
	ul	em	i	VI : 22
	ul	em	i	VII
	ul	em	i	VIII : 24 ; sur la psalmodie : 7, 52.

5e catégorie (annotations diverses) : on peut rencontrer — quel que soit le ton psalmodique imposé — la mention suivante :

i so c ul : 3, 4, 6, 7, 8, 15 (deux fois), 18.

Cette mention est tantôt isolée, tantôt liée à une des mentions relevées dans les catégories précédentes.

m so c ul : 6
lat i i : 36.

Les annotations des quatre premières catégories sont sûrement des remarques sur la modalité de la pièce : le chiffre du ton indiqué en dernier lieu, qui correspond effectivement au ton psalmodique à la pièce, ne laisse aucun doute à ce sujet.

C'est donc dans le sens d'un essai rudimentaire d'annotation modale — de la même facture que les tentatives d'analyse modale des premiers théoriciens — qu'il faut chercher la clé de ces annotations abrégées. Voici un essai d'interprétation de ces notes :

1re catégorie : *Initium in primum* (*secundum*, etc.).

Le début de la pièce — dont l'analyse est si importante pour les théoriciens des IX et Xe siècles [1] — est en premier mode. Ainsi, par

1. Voir à ce sujet les textes réunis par A. AUDA, *Les modes et les tons de la Musique* (Bruxelles-Paris-Liège, 1931), pp. 163 ss. L'auteur cite naturellement

ex. l'introït *Verba mea* (p. 41 du facs.), fait entendre dès l'intonation les intervalles constitutifs du Ve ton (tierce majeure et quinte au-dessus de la tonique), d'où la mention marginale : i.i.V (*initium in V*^m^).

2e catégorie : Sens analogue au précédent : *Initium eminet in I*^m^ (*II*^m^, etc.).

3e catégorie : Il est permis de risquer l'interprétation suivante : *medium in primum* (*secundum*, etc.). En effet, une cadence interne, quoique non définitive, est parfois prise en considération par certains théoriciens : « mox in initio, *vel etiam in medio* cujusque cantus a musicis agnoscitur cujus tropi sit quod canitur » [1].

4e catégorie : Elle concerne la finale. *Ultima* (*syllaba*) *eminet in...* (*modum*). Ce genre d'observation se retrouve fréquemment chez Aurélien de Réomé [2]. Il est évident que la cadence définitive est la plus importante pour le choix du ton psalmodique.

5e catégorie : Pour l'unité tonale, il convient que l'*initium* de l'antienne soit en harmonie avec sa finale, de façon que la différence psalmodique ménage un enchaînement normal avec la reprise de l'antienne. C'est probablement cette cohérence des extrêmes qui se trouve soulignée — si notre interprétation est exacte —, par la remarque : *Initium sonet cum ultima* (*syllaba*). Ainsi, par ex., dans l'introït *Dilexisti* (p. 3 du facsim.), l'intonation et la finale sont construits sur les mêmes intervalles et le passage de l'antienne à la psalmodie et de la psalmodie à l'antienne se fait tout simplement à l'unisson. La remarque de la p. 6 (*m so c ul*) à propos de l'intr. *Hodie scietis* se vérifie également, la cadence médiane étant mélodiquement identique à la finale.

Enfin, la remarque de la p. 36 (*lat. i i*) reste pour nous sans explication obvie : on pourrait proposer *lat*(*eralis*), équivalent de *plagalis* si la pièce concernée, l'introït *Lex Domini* n'appartenait pas, selon l'unanimité des témoins, au premier ton authente.

Quoiqu'il en soit de cette exégèse des remarques marginales du

---

Réginon. On en rapprochera l'addition marginale du ms. d'Oxford Lyell 57 :
[in] III incip., in I fin.
[in] V incip., fin. VI.

1. *Musica Wilhelmi Hirsaug.* cap. XX (GS.II, p. 172 A) ; même enseignement dans le *Dialogus in Musica* (d'un auteur italien du début du XIe s., voir plus bas, chap. V), GS.I 257 B-258 A.

2. Par ex. : *in ultima syllaba alte erigitur* (GS.I 50 B ; cf. 43 A, 46 B, 49 A, 52 B, etc.).

manuscrit de Chartres, il convient de retenir que ces annotations marginales concernent la modalité des pièces. Elles font d'ailleurs souvent double emploi avec le chiffre romain écrit en marge d'une autre main.

4. *Les manuscrits helvétiques :*

Plusieurs antiphonaires ou bréviaires neumés de Suisse et des régions voisines utilisent un système de lettres qui désigne non seulement le ton psalmodique, mais encore la différence finale. Ce système ingénieux comporte habituellement deux lettres : la première, une voyelle grecque ou latine, désigne l'un des huit tons (a = I ; e = II ; i = III ; o = IV ; u = V ; y = VI ; H[êta] = VII ; ω = VIII) et la seconde, une consonne, la différence psalmodique (b c d g h k p q). Pour découvrir la signification de ces lettres, il faut nécessairement recourir au tonaire. Aussi, cette branche particulière de la tradition fera-t-elle l'objet d'une étude distincte (plus loin, le chap. VI) qui indiquera les témoins manuscrits et imprimés qui, du Xe siècle à nos jours, ont utilisé le double système de lettres.

En France et en Italie, on a souvent employé le chiffre romain placé en tête des pièces notées. Il convient d'examiner l'extension et le sens de ces indications en chiffres.

B. Indications en chiffres :

1. *Les manuscrits bretons :*

Dans le graduel de Chartres, le ton psalmodique d'introït, et plus rarement celui de la communion, sont indiqués en marge, de seconde main ancienne, à l'encre rouge, ou parfois en noir. Mais cet usage n'est pas appliqué à toutes les pièces : neuf introïts (sur 27) du premier ton ; huit (sur 21) du deuxième ton ; quatorze (sur 21) du troisième ton, etc. portent un chiffre romain. Deux petites variantes d'attribution sont à relever :

II = *Justus non conturbabitur* (p. 83) : la tradition est unanime pour assigner à cette pièce le premier ton ; cependant, le ms. de Chartres hésite entre I et II pour un autre introït ayant même incipit de texte, *Justus ut palma*. Peut-être cette variante est-elle née d'une confusion d'incipit.

VIII = *Miserere mihi Domine quoniam tribulor* (p. 51) : c'est habituellement le Ve ton qui est assigné à cette pièce. Cependant,

le tonaire de Réginon (ms. de Bruxelles) assigne à cet introït le VIIIe ton. Parmi les graduels, on trouve comme témoins du VIIIe ton, le missel noté de Rennes (B.N. lat. 9439), et quelques autres manuscrits de l'Ouest de la France :

Naples, B.N. VI G 11 (XIIe), Normandie.
Paris, B.N. lat. 904 (XIIIe), Rouen.
Paris, B.N. lat. 905 (XVe), Rouen.
Paris, B.N. n. acq. lat. 541 (XIIIe), Rouen.
Pérouse, Museo Vescov. 21 (XIIIe) Vendôme.
Rouen, B.M. 277 (XIII 1/2) Rouen [1].

Remarquons qu'à Chartres, où le manuscrit avait déjà été transporté au XIe siècle, c'est également le VIIIe ton qui avait été affecté à cette pièce par deux manuscrits notés [2]. On ne saurait pourtant décider si les indications tonales en chiffres romains ont été ajoutées au manuscrit breton après son transfert à Chartres, lorsque la liste alléluiatique bretonne a été rectifiée, en marge, d'après l'usage chartrain, ou au contraire, si cette addition est antérieure au transfert. Cet usage des indications tonales en chiffres se remarque en effet dans un autre manuscrit breton.

Le fragment de graduel breton de Valenciennes [3], du Xe siècle, si semblable par sa notation et son contenu [4] au manuscrit de Chartres, comporte lui aussi quelques indications tonales. On relève les deux suivantes :

Fer. II post Pascha : VI (Co.) *Surrexit Dominus*
Fer. III post Pascha : VII (Intr.) *Aqua sapientiae.*

Le fragment se poursuit jusqu'au vendredi après Pâques, mais on ne relève aucune trace de chiffre sur l'introït *Victricem* du jeudi de la semaine de Pâques : cette lacune — comme d'ailleurs l'absence de neumes sur les incipit de Psaumes d'introït — est regrettable, car il eût été intéressant de connaître la position de ce fragment par rapport à Chartres sur un point où la tradition théorique (tonaires) et pratique (graduels) a sans cesse hésité entre IIIe et VIIIe ton.

1. Cette liste des témoins du VIIIe ton est limitée aux manuscrits de l'Ouest : d'autres manuscrits français (Val-de-Loire) ou italiens, en petit nombre, témoignent également pour le VIIIe ton.
2. Paris, B.N.lat. 17310 (XIVe), missel noté chartrain ; Provins 12 (14), graduel chartrain du XIIIe siècle.
3. Bibl. municipale 407 (389) : voir ci-dessus, p. 105, note 2.
4. La liste alléluiatique de la semaine de Pâques est identique dans les deux manuscrits et diffère de celle des autres graduels bretons.

2. *Les manuscrits aquitains :*

Plusieurs liens de parenté relient le groupe des manuscrits de l'Ouest de la France à celui du Sud-Ouest. Aussi, est-il courant de trouver à toutes les époques dans les manuscrits aquitains — comme dans les manuscrits bretons — des indications tonales en chiffres.

Voici une liste sommaire de témoins groupés par catégories :

a) *Graduels :* Le graduel de Saint-Michel-de-Gaillac (Paris, B.N. lat. 776, XIe s.) indique avant les antiennes d'introït le ton psalmodique : *Ton' I, Ton' II,* etc. La psalmodie qui fait suite à l'antienne est cependant intégralement notée. Le graduel de Toulouse (Brith. Mus. Harleian 4951, XIe s.) et celui de Narbonne (Paris, B.N. 780, XI-XIIe s.), qui écrit *Sonus* au lieu de *Tonus* adoptent les mêmes indications [1].

Parfois l'indication du ton figure devant des incipit d'offertoires, ainsi dans le versiculaire du ms. Paris, B.N. lat. 909 de la B.N. au fol. 218 (= G de Chailley), ou mieux dans le ms. Paris, B.N. lat. 1121 (= D de Chailley), fol. 111, 119, 129 : c'est ainsi par ex. qu'au fol. 119, on relève devant l'offertoire *Super flumina* l'indication tonale *.I. ton'*, mais encore la note initiale *e* (= mi : dans plusieurs aquitains, cette pièce commence en effet en mi, au lieu de fa comme dans la Vaticane).

Un très beau fragment de graduel aquitain [2], du XIIe siècle, noté sur quatre lignes tracées à la pointe sèche, porte au début de *chaque* pièce un chiffre romain, comme les éditions modernes du Graduel.

Remarquons enfin que le Kyriale du missel de Saugnac (Langres, Séminaire 126 (312)) est classé par tons : *Missa primi toni,* etc. De même, le tropaire de Narbonne (Paris, B.N. lat. 778 = N de Chailley)

---

1. Je suis ici, pour les tropaires-prosaires, les sigles proposés par J. CHAILLEY (*Les anciens tropaires de St. Martial-de-Limoges : Études grégoriennes* II, 1957, 163-188 ; *École musicale de St. Martial,* Paris, 1960) qui ont été retenus par Kl. RÖNNAU (*Die Tropen zum* Gloria in exc. Deo... *des Repertoires der St. Martial-Handschriften,* Wiesbaden, 1967). Pour les graduels, voir *Le Graduel romain,* II. *Les Sources* (Solesmes, 1957) et enfin pour les tonaires le chapitre suivant.

2. Fragment G. 7-20 (XIIe) de la salle de paléographie à l'abbaye de Solesmes : les p. 18 et 19 ont été reproduites dans le prospectus de lancement de la *Paléographie Musicale* (vers 1889), document aujourd'hui très rare. Aux manuscrits aquitains, on peut sans doute ajouter le fragment catalan de la coll. Carreras Candi, à Barcelone, signalé par Mgr ANGLÈS (*La musica a Catalunya fins al segle XIII,* Barcelona 1935, p. 144, n° 13) : mais je n'ai pu contrôler la nature des indications tonales portées en face de quelques pièces du graduel.

comporte des Kyrie classés par tons : Kyrie *de I° tono, de II°t°*, etc. Ces deux manuscrits sont en quelque sorte les ancêtres lointains des Messes en plain-chant du XVIIIe siècle, classées par tons.

b) *Antiphonaires et offices divers :* La table d'antiphonaire de Saint-Martial (Paris, B.N. lat. 1085, f. 3^v-110^v), du Xe siècle, a reçu au XIe des additions à l'encre noire indiquant le ton psalmodique.

Dans deux séries d'antiennes contenues dans le ms. cité précédemment, Paris, B.N. lat. 909, on relève encore des indications tonales : dans la série d'antiennes pour le Cantique des III enfants (*Benedicite*), au fol. 258, et pour la série évangélique des dimanches après la Pentecôte, au fol. 260^v.

Plus souvent, ce sont les pièces des offices propres locaux — moins bien connus parce que plus récents que les offices traditionnels — qui portent des indications tonales en chiffres : ainsi dans le ms. Paris, B.N. lat. 909, de Saint-Martial, les offices de saint Martial (f. 62), de sainte Valérie (f. 79) et de saint Austremoine portent à chaque pièce un chiffre romain désignant le ton psalmodique ; ou encore dans le ms. Paris, B.N. lat. 1978, l'office de saint Cybar (f. 101) et celui de saint Martial (f. 103) ; enfin, celui de saint Valéry ou Vaury, dans le ms. Paris, B.N. lat. 1120 (= C ; ff. 217^v, 218, 218^v).

Moins explicable est la présence d'un chiffre devant quelques antiennes de procession de ce même manuscrit (f. 160^v, 166^v-167^v), ces pièces se chantant sans psalmodie [1]. La même remarque pourrait être faite à l'égard de l'annotation *ton'II* insérée en marge d'une longue séquence d'alleluia du ms. Paris, B.N. lat. 1118 (= H de Chailley, f. 114), pièce qui est d'ailleurs une addition de seconde main ancienne. Dans ce même manuscrit, on relève à plusieurs reprises dans les rubriques l'emploi de *Sonus* au lieu de *Tonus* : par ex. An. SON. VIII *Lux fulgebit* (6^v) : ANS.SON. VII : *Puer* (f. 9) ; TROPOS, SON. VIII (33^v), etc. Cependant, le terme habituel *tonus* figure aussi dans la rubrique de plusieurs titres (f. 3^v, 17, 38, etc.).

Ces indications tonales des manuscrits ont pour la plupart une signification pratique : elles devaient servir à guider le chantre. Indirectement, elles témoignent aussi de l'usage du tonaire.

---

1. Aussi, les tonaires ne classifient les antiennes de procession que très exceptionnellement : ainsi par ex. en zone aquitaine, le tonaire de Gaillac (Paris, B.N.lat. 776), qui sera analysé au chapitre suivant.

3. *Le groupe Saint-Maur :*

C'est également dans un office propre que les tons psalmodiques des antiennes sont signalés au moyen d'un chiffre romain rouge à l'abbaye Saint-Maur-des-Fossés : il s'agit de l'office de saint Maur, disciple de saint Benoît et patron de l'abbaye parisienne, contenu dans le manuscrit Paris, B.N. lat. 3778 de la Bibliothèque nationale de Paris, en notation française sur lignes tracées à la pointe sèche [1]. Cette indication est d'autant plus superflue que les différences psalmodiques sont notées au moyen des voyelles *E u o* (= *seculorum* [*Amen*]). Mais peut-être ce manuscrit est-il la copie fidèle d'un manuscrit plus ancien qui contenait le même office en notation française *in campo aperto*, analogue à celle du graduel-antiphonaire de Saint-Maur.

Ce graduel-antiphonaire (Paris, B.N. lat. 12584) a été écrit à Saint-Maur-des-Fossés, pour l'usage de l'abbaye [2]. Ce manuscrit est doublement intéressant : pour son tonaire, qui sera étudié plus loin (chap. VIII) et pour ses indications tonales marginales. Celles-ci figurent en face des introïts et des communions, dans le graduel. L'antiphonaire n'a des indications tonales que pour l'office de saint Maur (f. 245v-247) et les offices suivants, ainsi que pour quelques antiennes de la Trinité (f. 358).

Remarquons auparavant que ces chiffres romains étaient superflus, puisque l'incipit de la psalmodie d'introït et la différence (*Seculorum Amen*) sont notés en neumes. Par ailleurs, la tradition exprimée par le chiffre diverge de celle qui est exprimée par la notation neumatique. Aussi, faut-il examiner le manuscrit de très près pour rechercher l'origine de ces divergences.

Les chiffres rouges indiquant le ton psalmodique [3], agrémentés d'une palmette rouge, sont de la même main et de la même teinte que les rubriques liturgiques et titres des fêtes. Ils sont probable-

---

1. ff. 174-179 : *Catalogus cod. hagiograph...* Paris I, 1889, pp. 238-270. S. CORBIN, *Les notations neumatiques...* (Thèse de Doctorat, Paris, 1957). [J. HOURLIER], *La notation musicale...* (1964), pl. 24. Remarquons que l'office de ce manuscrit, dont le texte est tiré des *Dialogues* de St. Grégoire-le-Grand, Livre II, n'a rien de commun avec un autre office de saint Maur donné par d'autres manuscrits de la même abbaye (Paris B.N.lat. 12044, f. 38v ; lat. 12584, f. 245v ; lat. 5344, f. 54v) ou d'ailleurs (Paris B.N.lat. 944, table d'antiphonaire d'Aurillac, f. 133).

2. *Le Graduel romain*, II, *Les sources*, p. 105 ; HESBERT, C.A.O. II, pp. XV-XVIJ.

3. Facsimilé de cette annotation dans *Le chant grégorien* (*Musique de tous les temps*, n° 47), p. 7 (fol. 169 du ms.).

ment de la main du rubricateur et donc de même époque que le manuscrit. Ces chiffres sont donc antérieurs aux additions anciennes de pièces qui ne portent pas de chiffre marginal (Intr. *Letemur* du 25 janvier, f. 135 ; Intr. *Ego clamavi*, dont les deux dernières lignes ont été refaites de seconde main, f. 154).

Dans les introïts, le chiffre ne manque pratiquement jamais : lorsqu'il manquait, exceptionnellement, il a été complété à l'encre noire, indice de son utilisation par le chantre. Il semble que c'est le notateur qui a complété les oublis du rubricateur [1], ou qui a rectifié ses erreurs [2].

Dans les antiennes de communion, le chiffre manque assez souvent, ce qui impliquerait que le chant de la psalmodie était déjà tombé en désuétude à cette époque, à Saint-Maur-des-Fossés, si la psalmodie n'était pas notée en neumes [3]. Il faut noter aussi le cas inverse : le chiffre rouge est apposé en marge, mais la psalmodie est omise complètement ou bien n'est pas notée [4]. En somme, ces deux cas témoignent d'un certain flottement dans l'usage du chant de la psalmodie de communion.

Sur une quinzaine de pièces, on relève des divergences entre le chiffre tonal écrit en marge et le ton psalmodique exprimé par la

---

1. Omissions de l'indication numérique marginale : f. 181v (indication grattée pour faire place à une addition) ; f. 200 et 204 (simple oubli) ; f. 208v et 209v (pièces qui suivent les dimanches après la Pentecôte : intr. de la Trinité et de la Dédicace).

Compléments en noir : f. 127, 133v, 151v, 152, 156v, 162, 173v, 175v, 183, 199.

2. Erreurs rectifiées : f. 134v (Intr. *Adorate* : VI rouge, corrigé en VII par l'adjonction d'un I noir) ; f. 171v (Intr. *Victricem* : III rouge corrigé par l'adjonction d'un V, en VIII, mais l'adjonction a été faite à l'envers : IIIV !). La psalmodie de cette pièce, primitivement du IIIe ton, a été grattée et corrigée en VIII.

3. f. 136 (Co.*Qui vult*) ; f. 139 (*Fidelis servus :* neumes du Ier ton) ; f. 140 (*Illumina*), f. 142v (*Qui meditabitur*), f. 145v (*Cum invocarem*) : la psalmodie est neumée ; f. 154v (*Domine quis habitabit*) ; f. 156v (*Nemo te*) f. 159 (*Dne. memorabor*) ; f. 171 (*Kristus resurgens*) ; f. 174 (*Modicum :* ps. neumé) ; f. 174v (*Dum venerit*) ; f. 175v (*Pater cum essem :* ps. neumé) ; f. 177v (*Letabitur justus*) ; f. 182 : chiffre gratté pour faire place à une addition marginale ; f. 186v (cf. déjà f. 139, Co.*Tu es Petrus*) ; f. 188 (*Amen dico vobis quod vos*) ; f. 190v (*Domine quinque talenta*) ; f. 203 (*Honora :* ps. neumé).

4. f. 139. 151, 152v, 153v, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 161v, 162, 162v, 163, 165v, 167, 172, 172v, 173, 175, 178, 180, 202 (psalmodie notée de 2e main anc.), 205 (*id.*), 206 (*id.*), 208. A la comm. *Passer* (153v), les neumes de la psalmodie, omis par la première main, ont été ajoutés en rouge par le rubricateur ! La psalmodie de communion ne manque pas les jours de grande fête : c'est aux fêtes mineures et sur férie que l'usage a dû se perdre d'abord.

Le manuscrit lat. 12584 est l'un des rares graduels qui ait encore gardé la trace de l'usage ancien de la psalmodie de communion. Cette psalmodie est encore conservée sur l'ensemble de l'année liturgique par dix-sept graduels, et par cinq versiculaires (voir liste pp. 401-402).

DIVERGENCES ENTRE CHIFFRE TONAL ET TON PSALMODIQUE
dans le graduel B.N. lat. 12584.

		Chiffre tonal	Ton psalmod.	Remarques
f. 129	Co. *Simile est*	VI	Inton. I/III Finale VI	(neumatiquement identique)
f. 134	INT. *Me expectav.*	II	Inton. II Finale V	comme à Cluny (BN. lat. 1087)
f. 154v	INT. *Ego au. in D.*	III	I	Ton I, sur grattage
f. 157v	Co. *Ab occultis*	VII	IV	VII : erreur du rubricateur
f. 170	Co *Surrexit Dnus.*	VII	VIII	VII : erreur du rubricateur
f. 171v	INT. *Victricem*	III	III (prem. main)	anc. version de Paris, Cluny, Saint-Denis (cf. p. 96)
		corr. : IIIV	*corr.* : VIII	us. quasi universel.
f. 172v	INT. *Eduxit Dnus. populum*	(V)II	IV	Saint-Denis (cf. *supra*, p. 97) : IV
			corr. : VII	Cluny
f. 181	Co. *Factus est rep.*	VII	I	
—	INT. *Accipite*	VII	IV	VII : erreur du rubricateur.
f. 182	INT. *Karitas*	VII	IV	VII : erreur du rubricateur.
f. 187	INT. *Nunc scio*	IIII	....	Cf. Saint-Denis, (*supra*, p. 97).
			III	Cluny.
f. 188	Co. *Anima nostra*	II	VI	II : même erreur que K (p. 99, note 3).
f. 195	INT. *Gloria et hon*	VII	I + VII	
f. 200v	Co. *Cantabo Dno.*	II	(2e m. anc.) V	
f. 202v	INT. *Deus in loco*	V	....	Us. de Paris.
			VII	Saint-Denis (cf. *supra*, p. 100).
				Cluny.

notation neumatique. Le relevé de ces divergences. est donné, à la page précédente, sous forme de tableau.

A la lecture de ce tableau, on constate tout d'abord que le rubricateur a commis plusieurs erreurs en proposant des tons psalmodiques qui ne peuvent se réclamer d'aucun autre témoin ancien. D'où viennent ces erreurs ? Il est difficile de l'expliquer. Pour un cas, elle est peut-être due à une erreur de ton qu'un modèle antérieur du groupe Saint-Denis aurait faite par confusion de lettres, comme le cas s'est déjà produite [1].

Mais cette explication ne rend pas compte des quatre cas où le rubricateur a écrit l'invraisemblable VII, au lieu du IV, seul correct [2], rétabli par le notateur qui traçait les neumes de la psalmodie (Co. *Ab occultis*, Intr. *Eduxit, Accipite, Caritas*). Avait-il sous les yeux un incipit neumé (sans *Seculorum Amen*), ce qui expliquerait la confusion de ces deux tons [3] ?

En tout cas, certaines corrections du notateur, qui a travaillé après le rubricateur, paraissent avoir été faites dans le but de rapprocher encore davantage la tradition musicale de Saint-Maur de celle de Cluny (Intr. *Me expectaverunt, Eduxit, Nunc scio, Deus in loco*). Si en effet l'abbaye de Saint-Maur était affiliée à celle de Cluny depuis 989, il devait sûrement rester des points liturgiques ou musicaux sur lesquels on n'avait pas cédé, ni fait de concessions [4] ; nous assisterions alors, à propos de ces cas — qui s'ajoutent à d'autres observations de détail — à la suppression de ces derniers usages locaux et à la disparition des dernières survivances d'une tradition antérieure...

1. Co. *Anima nostra* : dans K (cf. p. 99, note 3), PP avait été lu pour PD, ce qui donne justement le IIe ton.

2. Pour l'intr. *Karitas*, le notateur a noté la psalmodie du IVe ton, alors que celle du IIIe, universellement attestée, est plus conforme à cette pièce.

3. Dans la plupart des manuscrits français, l'incipit de la psalmodie du IVe ton est neumatiquement identique à celui du VIIe : *torculus, pes, virga...* Aussi, dans les manuscrits qui se contentent de noter seulement l'incipit de la psalmodie, la confusion demeure possible.

4. L'adoption des usages de Cluny dans un monastère n'entraînait pas toujours la disparition radicale de tous les usages liturgiques antérieurs, surtout en des centres aussi puissants que Corbie, St. Denis ou St. Martial : la comparaison des manuscrits de ces abbayes avec ceux de Cluny est sur ce point très instructive. Mais il faut reconnaître qu'à Paris, St. Maur-des-Fossés et surtout St. Martin-des-Champs, étaient beaucoup plus « proches » de Cluny que les autres abbayes citées.

4. *Les manuscrits italiens :*

Quelques manuscrits italiens ont également utilisé les chiffres pour indiquer le ton psalmodique, soit celui des antiennes, soit plus souvent, dans le Graduel, celui de l'introït.

Dans la table d'antiphonaire clunisien de Nonantola [1], l'indication du ton psalmodique en chiffres romains est ajoutée en beaucoup d'endroits, en marge, en face des incipit d'antiennes. Ces indications, parfois effacées, ne concordent pas toujours avec celles du tonaire qui précède, qui est une copie du tonaire carolingien (cf., ci-dessus, p. 41).

Deux manuscrits de la Bibliothèque capitulaire de Vérone comportent des indications tonales chiffrées : le ms. XCVIII (92) et le CV (98). Le premier est un antiphonaire de l'office, suivant l'usage canonial, écrit à Vérone et pour la cathédrale de Vérone, au cours du XIe siècle [2]. Les pièces sont notées en neumes de l'Italie du Nord, mais on relève aussi quelques additions en neumes nonantoliens (ff. 2, 80 et 200), ou en notation alphabétique. Ca et là (par ex. f. 20v-21 en marge ; f. 263v-264), mais non partout, un chiffre romain, de la même encre que la notation, indique le ton psalmodique, avec parfois les lettres *To* entrelacées [3].

Le second manuscrit, le CV (98) est un missel noté par deux mains différentes : la première a noté en neumes nonantoliens la *pars hiemalis*, tandis que la seconde a noté en points liés d'Italie du Nord la *pars estiva* [4]. Mais c'est semble-t-il le copiste du texte, ou le rubricateur, mais non le notateur qui a tracé d'un chiffre romain, précédé d'un *t* rouge surmonté d'un tilde, le ton psalmodique : cette indication est portée entre la fin de la psalmodie et l'*Amen* sur lequel est notée la différence finale [5].

Même procédé dans le graduel de Monza B. Cap. C 13/76, du XIe siècle, qui indique, avant la psalmodie, le numéro du ton : ts I.... t. VIII. Cette indication n'est pas de l'encre et de la main du copiste du texte : elle semble ajoutée par le notateur.

---

1. Rome, Bibl.Casanate 54, ff. 59-81v (voir ci-dessus, p. 41).

2. Maria VENTURINI, *Vità ed attività dello Scriptorium Veronese nel secolo XI* (Verona, 1930), p. 79 et 112. — CAO I, p. xxij.

3. Facsimilé d'une p. du manuscrit à la fin de l'art. de R. WEAKLAND, dans *Études grég.* III, 1959, face à la p. 162 (voir p. 158).

4. Fol. 206 ss. : voir le *Graduel romain*, II, *Les sources*, p. 151.

5. Le facsimilé donné par la *Pal.Mus.* II, pl. 14 reproduit un graduel et non un introït...

Un autre manuscrit de l'Italie du Nord (Rome, Bibl. Angelica 123) indique également le ton psalmodique d'un chiffre, bien que cette psalmodie soit cependant intégralement notée en neumes : ce graduel, écrit et noté peu après 1039, semble avoir été préparé pour l'église de Bologne [1]. Un chiffre romain surmonté d'un *t* à tilde indique le ton psalmodique. Le chiffre et la lettre sont barrés par une touche de minium destinée à les « souligner ». Par ailleurs, la psalmodie et la différence finale sont notées en abrégé sur les voyelles *o i a* (= *Gloria Patri...*) Euouae (= *seculorum, Amen*) et sur l'incipit du Psaume qui suit habituellement le *Gloria*. Les psaumes de communion, surtout en carême, sont restés sans notation dans une cinquantaine de pièces : le manuscrit date en effet de la période où le chant de la psalmodie de communion commençait à tomber en désuétude. Le chiffre indiquant le ton psalmodique ne peut pas toujours être contrôlé par la mélodie du psaume notée en neumes : dans le cas où ce contrôle est possible, on ne remarque pas de divergences entre chiffre et notation, comme dans le graduel de Saint-Maur-des-Fossés.

Dans les fragments palimpsestes de graduel de Plaisance [2], du X-XI[e] siècle, dont la notation s'apparente à celle du graduel de Bologne décrit précédemment, on relève en marge, à plusieurs reprises l'indication du ton psalmodique d'introït (To.I... To VII...), et ceci, bien que la psalmodie soit habituellement notée en neumes.

Un autre graduel italien, le plus ancien de ceux que nous avons énuméré dans ce chapitre, note également la psalmodie d'un chiffre : il s'agit d'un fragment de graduel bénéventain (Vat. lat. 10673), reproduit en facsimilé au tome XIV de la *Paléographie Musicale*.

Le ton psalmodique d'introït et de communion est indiqué par un chiffre romain précédé du sigle *To* (= *tonus*), placé avant *oia* (= *Gloria*), *euouae* (= *et in secula seculorum, Amen*), non noté [3].

1. *Le Graduel romain*, II. *Les Sources*, pp. 119-120. L'origine bolognaise a été démontrée par GHERARDI (*Il cod. 123, monumento della Chiesa Bolognese nel sec. XI* : Quadrivium III (1959), n° entier), dont l'étude est vivement critiquée par J. FROGER (dans *Études grégoriennes* IX, 1968, pp. 102-109) qui retient cependant l'origine bolognaise. Ajoutons que la liste alléluiatique de Modena B. Cap. Ord. I 13 (Bologne) se retrouve toute entière dans celle d'Angelica 123, qui comporte deux ou plusieurs versets par dimanche. — Le ms. 123 est reproduit dans la *Pal. Mus.*, t. XVIII (1969). Sur la notation, voir la thèse de A. M. W. J. KURRIS, *Le Cod. Angelica 123. Les modifications rythmiques des signes neumatiques. Étude comparative et sémiologique* (Rome, Pont. Istituto di Mus. Sacra, 1968).

2. Ces fragments, au nombre de 80 feuillets réutilisés dans le ms. Paris, B.N.lat. 7201, feront l'objet d'une publication distincte dans *Scriptorium*.

3. La place du sigle par rapport à la psalmodie n'est pas toujours la même : étude sur ce point de détail dans *Pal.Mus.* XIV, p. 207.

On peut cependant se demander sur quelles bases ces indications tonales ont été établies : certaines, tout à fait singulières, placent ce graduel en marge de toute la tradition tant théorique (tonaires et auteurs) que pratique (graduels). Il s'agit des introïts :

p. 2 : *Exurge*	to. VII	(I partout ailleurs)
p. 8 : *Dum clamarem*	IV	(III —)
p. 25 : *Letare*	VIII	(V —)
p. 36 : *Miserere... conculcavit.*	II	(III ou I ailleurs).

Les divergences de ce manuscrit par rapport à l'ensemble de la tradition ne sont pourtant pas inexplicables [1].

En Italie du Sud, encore, un groupe de manuscrits bénéventano-cassiniens attire également l'attention en raison de ses indications tonales en chiffres romains rouges. Il s'agit de ces manuscrits en écriture bénéventaine, cités habituellement comme premiers exemples de « Bréviaires », en ce sens qu'ils juxtaposent les livres constitutifs nécessaire à la récitation de l'Office divin, qui plus tard fusionneront en un seul livre : le Bréviaire. Ces manuscrits contiennent à la file : psautier (version du *Psalterium Romanum*), hymnaire, capitulaire, collectaire et enfin antiphonaire (sans notation) avec les rubriques et indications tonales en chiffres rouges. Les manuscrits en question étroitement apparentés par leur écriture et le style de leurs initiales sont actuellement conservés à Paris, à la Vaticane et au Mont-Cassin :

PARIS, Bibl. Mazarine 364 : écrit sous l'abbatiat d'Oderise (1087-1105) au Mont-Cassin [2].

VATICANE, lat. 4928 : « Psalterium decani Johannis », de Sainte-Sophie de Bénévent, écrit à peu près à la même époque que le bréviaire d'Oderise [3]. Antiphonaire aux ff. 25v-88v.

VATICANE, Urbin. 585 : Psautier-Bréviaire contemporain des deux manuscrits précédents. Antiphonaire ff. 186v-235v [4].

---

1. Voir *Pal.Mus.* XIV, pp. 207-213.

2. Ce manuscrit sera analysé plus longuement après l'énumération des quatre manuscrits du groupe bénéventain, page suivante.

3. H. EHRENSBERGER, *Libri liturgici Bibl. Apostol. Vaticanae* (1897), p. 206 M. ANDRIEU, *Les Ordines romani du Haut M.A.* I (1931), pp. 523-524. P. SALMON, *Les mss. lit. lat. de la Bibl. Vaticane* I (Città del Vaticano, 1968), pp. 85-86, nº 160 (*Studi e Testi* 251). Ce ms. contient exceptionnellement, au fol. 80, quelques neumes bénéventains pour l'intonation d'une hymne. Ce ms. n'a pas été relevé par BANNISTER (*Monum. Vatic. di paleogr. mus.*), ni par la *Pal. Mus.* XV (*La not. bénéventaine*), ni enfin par HOLTHAUS, *Beneventan Not. in the Vatic. Mss.* (Dissert. 1962).

4. EHRENSBERGER, *op. cit.*, p. 310. — ANDRIEU, *op. cit.*, pp. 523-524. — E. B. GARRISON, *Studies in the Hist. of Mediev. Italian Painting* IV, 395. —

MONTE-CASSINO 198 : Psautier-Bréviaire analogue aux trois précédents [1].

Le Bréviaire d'Oderise est plus célèbre que les autres en raison de son cycle de peintures : il nous intéresse ici spécialement pour ses indications tonales contenues dans l'antiphonaire [2]. Ainsi qu'il a été observé plus haut, les divers livres liturgiques qui devaient fusionner ensemble pour aboutir au « Bréviaire » actuel se trouvent ici copiés les uns à la suite des autres : Psautier (f. 35), Cantiques (f. 120), Hymnaire (f. 141), Capitules (f. 185), Collectes (f. 199)... et enfin (f. 289) le « Bréviaire » proprement dit, suivant le titre même de cette partie [3], ou antiphonaire avec rubriques de l'Ordo.

Dans l'antiphonaire, écrit à longues lignes sans l'espacement nécessaire à une notation sur portées, beaucoup d'antiennes, notamment à Vêpres et à Laudes, ont leur incipit surmonté d'un petit chiffre romain en rouge indiquant le ton psalmodique.

Une lettre rouge est souvent ajoutée avant ou après le chiffre : *B M N p s* ou *t*. L'emploi de la lettre est intermittent, parfois très fréquent (par ex. f. 292v), parfois rare (une ou deux fois par page), parfois totalement ignoré. Reste à interpréter la signification de la lettre additionnelle. La première interprétation qui se présente à l'esprit consiste à donner à ces lettres le sens d'une hauteur approximative d'intonation [4] ou alors une indication relative à la différence psalmodique : autant de lettres dans un ton donné, autant de différences. Mais cette interprétation ne cadre pas bien avec les faits. Il suffit par exemple de relever la série des antiennes pour les féries solennelles qui précèdent Noël :

P. SALMON, *Mss. lit. lat. Vatic.* I, p. 82, nº 155. — HARTMANN-HOFFMANN, *Der Kalender der Leo Marsicanus* : *Deutsches Archiv für Gesch.* des M.A. 21, 1965, 82-149. Les trois manuscrits bénéventains cités, contenant aussi des prières de dévotion privée, ont été analysés et comparés par A. WILMART dans deux articles : *Revue des sciences rel.* IX, 1929, pp. 513-523 (cf. p. 515 note sur les datations) et *Ephemerides liturg.* 43, 1929, pp. 320-328.

1. P. SALMON, *L'office divin au Moyen-Age* (Paris, 1967), p. 79.

2. V. LEROQUAIS, *Les Brév. Manuscrits*... II, pp. 398 ss. — *Mss.datés* I (1962), p. 233 et pl. VI. — E. B. GARRISON, *Studies*... II, 33 ss., 92, 128 ; IV (1960), p. 120, 214, 390. — HARTMANN-HOFFMANN, *Der Kalender*..., pp. 82-149 (le calendrier date de 1100 ; l'auteur utilise encore le ms. Borgia lat. 211).

3. *Breviarium sive ordo officiorum per totam anni decursionem* (fol. 289) : en fait, il s'agit d'un antiphonaire sans notation inséré dans la trame d'un Ordo. Dans un bréviaire bénéventain tout semblable (Vienne, Österr.Nat. Bibl. 1106 : H. J. HERRMANN, *Die roman.Hds.des Abendlandes*..., 1927, pp. 111-114, fig. 117-121), la partie antiphonaire n'a pas été transcrite.

4. Comme par exemple dans le graduel de la chartreuse de Sélignac (voir p. 352) dans lequel une lettre (a = *alte* ; b = *bassa voce*) indique la hauteur approximative d'intonation : cf. *Le Graduel rom.* II, *Les sources*, p. 136.

f. 292v :	p IIII *Ecce veniet Dominus*		t VIII *Dum venerit*
V s *Ecce jam venit*		n IIII *Egredietur Dominus*	m I *Egredietur virga*

L'interprétation la plus obvie est d'ordre liturgique : ces cinq antiennes de Laudes sont à reprendre aux Petites Heures du jour : ainsi p = Prime ; t = Tierce ; s = Sexte ; n = None ; M = (*ad*) *Magnificat* comme B = (*ad*) *Benedictus*. Ces deux dernières lettres se rapportent aux cantiques évangéliques de Vêpres et de Laudes.

A titre de contre-épreuve de cette interprétation il suffit de citer l'antienne *Sanctissime* pour saint Benoît (f. 301v), citée sous le même ton, mais avec trois lettres différentes : B T M. Cette antienne se chantant toujours avec la même différence psalmodique, les lettres ne peuvent se rapporter qu'à l'usage liturgique de la pièce : cette antienne se chantait à *Benedictus*, à Tierce et enfin à *Magnificat*.

Les lettres concernent donc l'usage liturgique, les chiffres l'exécution musicale : ils devaient rappeler au chantre le ton de la psalmodie qu'il fallait entonner. Il est vrai que cette indication ne présentait pas une nécessité absolue si l'antienne était « doublée », c'est-à-dire chantée en entier *avant* la psalmodie, car pour un chantre exercé, l'intonation du ton psalmodique découle naturellement de la cadence finale de l'antienne (mais le choix de la différence est affaire plus délicate). Par contre, si l'antienne n'était pas doublée et se réduisait à une simple intonation, l'indication du ton dans le « bréviaire » s'avérait très utile pour la pratique chorale.

5. *Manuscrits divers :*

Dans un bréviaire neumé de l'abbaye de Disibodenberg en Palatinat (Engelberg 103, ff. 73v-171v : antiphonaire), du début du XIIIe siècle, la différence psalmodique est indiquée en marge avec neumes et avec un chiffre romain écrit en rouge pour désigner le ton.

A l'époque de la notation sur lignes, les chiffres ou les lettres désignant le ton psalmodique n'ont plus aucun sens pratique, car on note l'intonation du psaume et la différence finale convenable — ou plus souvent cette dernière seulement, ce qui est très suffisant. Cependant, un chiffre indiquant le ton se rencontre encore parfois dans quelques manuscrits notamment dans quelques bréviaires parisiens du XIIIe siècle [1] dans lesquels, pour abréger l'indication notée du ton

1. Paris, B.Mazar. 343 ; B.N.lat. 15613 ; Univ. 1220.

psalmodique, on note seulement l'*Amen* de la différence, précédé d'un chiffre romain.

De même, dans un Psautier d'York, de 1300 environ [1] on a noté sur la feuille de garde finale cinq antiennes pour les Laudes du dimanche en Carême, avec indication chiffrée du ton au dessus de la différence : *Primus*, 2ⁱ *toni* (pas d'antienne du 3ᵉ ton dans cette série spéciale) [2], 4ⁱ *toni*, 5ⁱ *toni*..., etc. Ces indications en chiffres arabes sont — comme les antiennes, d'une main plus récente que le reste du Psautier.

Dans une table d'antiphonaire monastique de Bohême (Prague, Univ. IV D 9, fol. 127-146ᵛ), du XIII-XIVᵉ siècle, les incipit sont précédés d'un chiffre romain désignant le ton de la pièce.

Les manuscrits de l'Est ont en effet utilisé ce système de numérotation plus d'une fois : ainsi, un antiphonaire allemand du XIII-XIVᵉ siècle, peut-être du Palatinat (Épinal 129), note le ton de l'antienne d'un chiffre romain et ajoute un ou deux neumes pour préciser la différence psalmodique. De même dans le fragment de table d'antiphonaire de Zurich, Zentralbibl. A. 131, du XIVᵉ siècle (voir p. 22).

Dans le fragment de cantatorium de l'office qui se trouve dans un manuscrit de Seligenstadt du milieu du XIIIᵉ siècle (Darmstadt, Hess. Landesbibl. 3314), les tons de psaumes sont marqués en chiffres au-dessus de la différence psalmodique qui se trouve, notée en neumes, dans la marge. Semblable procédé dans la table d'antiphonaire qui fait suite au psautier cartusien de Trèves [3], écrite en 1571 : le chiffre arabe rouge indiquant le ton est tracé dans la portée.

Dans un autre manuscrit cartusien, le graduel de Salvatorberg [4], les indications chiffrées annotées au début de chaque pièce n'ont pas une signification tonale : ces chiffres se réfèrent à l'intonation de la pièce. Ils indiquent au chantre de combien de degrés au-dessus de la note d'intonation (et non au-dessus de la tonique finale) s'étend

---

1. Darmstadt, Hess.Landesbibl. 858 : L. EIZENHOFER-H. KNAUS, *Die liturg. Hds...* (Wiesbaden, 1968), p. 185, nº 68 : l'office des morts (fol. 138) ne représente pas l'usage d'York, mais celui de Sarum (cf. mon c. r. de ce catalogue dans *Bibl. École des Chartes* CXXVII, 1969, p. 229).

2. Ces antiennes (*Beati qui in lege tua... Qui salvos facis... Tribue nobis*, etc.) sont sans doute des compositions assez tardives : on ne les trouve ni dans l'*Antiphonale Sarisburiense* (facs. ed. par W. H. FRERE), ni dans le Bréviaire d'York de 1476 (rééd. LAWLEY, Surtees Soc., t. LXXV, 1883).

3. Haguenau, Ms. 1.3 (Leroquais, *Psautiers mss.* I 212). Ce psautier contient un petit tonaire qui sera analysé plus loin, au chap. XI.

4. Londres, Brith. Mus. 10928, signalé par le Dr. G. BIRKNER (*Die Gesänge des Graduale Pm.16*, Dissert. Freiburg-in-Br. 1951, pp. 9 ss.) auquel je dois cette référence et le microfilm du manuscrit.

l'ambitus de la pièce ; un second chiffre signale l'ambitus inférieur. Par ex. pour le graduel *Universi* 10/3 : dixième supérieure, tierce inférieure prises par rapport au do d'intonation.

En somme, ces indications quantitatives sont de même ordre que les indications approximatives apportées par une lettre dans le graduel cartusien de Sélignac, a(*lte*) ou B(*asse*), avertissant le chantre de la hauteur relative de l'intonation qui n'était pas donnée par un instrument (monocorde ou portatif), mais « au jugé ».

Ces dernières indications ne sont pas en relation directe avec les tonaires : elles témoignent cependant du soin que l'on apportait dans l'ordre des chartreux aux questions pratiques de chant choral.

Excursus.

Les offices propres composés suivant l'ordre numérique des tons.

Dans les offices qui appartiennent au fonds primitif de l'Antiphonaire grégorien, le compositeur a choisi le ton de chaque pièce suivant l'inspiration du moment. Dans certains offices, une certaine prédominance pour un mode au détriment des autres se remarque quelquefois, par exemple au Temps pascal où beaucoup de pièces sont composées en tetrardus. Lorsqu'il a été nécessaire de composer une grande série d'antiennes, par ex. pour les féries de l'Avent ou du Carême, on a eu recours à des « timbres » ou formules mélodiques s'adaptant suivant des règles précises à des textes d'antiennes aux membres bien équilibrés, composés d'incises de longueur à peu près égales : ainsi, par exemple le timbre du IVe ton (transposé), type *Benedicta tu* qui comporte deux membres, eux-mêmes subdivisés en deux incises.

Or, dans les offices nouveaux composés au Xe et au XIe siècles en l'honneur de saints dont le culte était restreint à un diocèse ou à une province ecclésiastique, il est remarquable que le choix du ton psalmodique des antiennes de l'office nocturne et des Laudes, ainsi que les versets de répons, suit habituellement l'ordre numérique des tons, de I à VIII : première antienne, premier ton ; deuxième antienne, deuxième ton, etc.

Cette systématisation de la composition musicale est-elle due à l'influence des tonaires, dans lesquels justement, les pièces sont classifiées suivant l'ordre des tons ou bien est-elle due à la fantaisie d'un compositeur qui aurait été en même temps théoricien de l'*Ars*

Musica ? Avant d'aborder ce problème, examinons les faits et, en particulier, l'ordonnance de ces offices, qu'ils soient de rit canonial ou de rit monastique :

Office canonial (ou séculier)	Ton		Office monastique
Antienne et Ps. Invitatoire Hymne			Antienne et Ps. Invitatoire Hymne
Ier NOCTURNE			Ier NOCTURNE
1re ant. (et son Psaume) 2e ant. 3e ant.	Ier ton IIe — IIIe — IVe — V^{e} — VIe —		1re ant. (et son Psaume) 2e ant. 3e ant. 4e ant. 5e ant. 6e ant.
Trois leçons suivies chacune d'un répons : R. 1 — 2 — 3	I-II-III habituel. IV		*Quatre* leçons suivies chacune d'un répons : R. 1 — 2 — 3 — 4
IIe NOCTURNE			IIe NOCTURNE
4e antienne (et son Ps.) 5e ant. 6e ant.	IV V VI	VII VIII (I) (II) (III) (IV)	7e antienne (et son Ps.) 8e ant. 9e ant. 10e ant. 11e ant. 12e ant.
Trois leçons suivies chacune d'un répons : R. 4 — 5 — 6	IV, V, VI, VII, VIII		*Quatre* leçons suivies chacune d'un répons : R. 5 — 6 — 7 — 8
IIIe NOCTURNE			IIIe NOCTURNE
7e antienne (et son Ps.) 8e ant. 9e ant.	VII VIII (I)	qcq.	Une antienne (avec trois Cantiques bibliques)

Office canonial (ou séculier)	Ton	Office monastique
Trois leçons suivies chacune d'un répons : R. 7 — 8 — (9)* * dans cert. églises, le R. 9 est remplacé par le *Te Deum*	VII-VIII-(I) (I-IV)	*Quatre* leçons suivies chacune d'un répons : R. 9 — 10 — 11 — 12 Hymne *Te Deum* ; Évangile Hymne *Te decet laus*
Laudes		Laudes
1re antienne (et son Ps.)	I	1re ant. (et son Ps.)
2e ant.	II	2e ant.
3e ant.	III	3e ant.
4e ant. (Cant. *Benedicite*)	IV	4e ant. (Cantiq. *Benedicite*)
5e ant.	V	5e ant.
. . . .		. . . .
Ant. du Cantiq. *Benedictus*	VI	Ant. du Cantiq. *Benedictus*

Dans l'office monastique qui, à Matines, comporte plus de pièces qu'au rit canonial, un certain désordre se constate parfois dans l'ordre des tons des répons, en particulier lorsque l'office en question est une adaptation d'un office canonial (9 répons) à l'usage monastique (12 répons) : dans ce cas, les trois premiers répons de chaque nocturne sont les mêmes qu'au rite canonial et le répons surnuméraire, le 4e de chaque nocturne est de n'importe quel ton ; c'est parfois tout simplement un répons du *Commune Sanctorum*.

Il n'est pas question d'aborder tous les genres de modifications qui peuvent être apportées au schéma de principe dressé plus haut : il s'agit plutôt de chercher où et quand fut mis en œuvre pour la première fois dans l'organisation musicale d'un office propre ce singulier procédé de composition.

Dans les plus anciens offices propres connus, la liberté du choix des tons est entière, comme dans les offices du fonds primitif de l'Antiphonaire : on rencontre même des cas où le compositeur a marqué une préférence pour un mode au détriment des autres [1]. Peu importe,

1. Dans l'office de st. Germain d'Auxerre (Auxerre 60 [59], f. 219), la plupart des pièces sont composées en tetrardus ; dans l'office des sts. Corneille

ici, de savoir si le compositeur des mélodies est un personnage différent de celui qui a composé l'*historia* ou office propre [1].

A l'Est, en pays germanique, nous constatons que les plus anciens offices ont été composés dans la plus grande liberté, sans ordonnance systématique des tons : ainsi, l'office de Saint-Emmeram [2], composé à Ratisbonne dès le IXe s. ; l'office de Saint-Alexandre [3], martyr romain, dont les reliques furent transférés à Freising en 835 ; l'office des saints Chrysanthe et Darie, composés à Prüm en 836-844 (voir ci-dessus, p. 77). Le premier office composé suivant l'ordre des tons serait celui de Saint-Otmar, dû à Ratpert de Saint-Gall [4], qui l'aurait compilé en 867, lors de la translation locale des reliques du saint.

A l'Ouest, l'office de Saint-Denis, remanié par Hilduin [5] et l'office des saints Corneille et Cyprien, dû au même auteur [6], ne suivent pas l'ordre numérique des tons ; de même l'office de saint Rémi, qui a probablement repris des éléments gallicans (antiennes à versets) et qui est sûrement de la première moitié du IXe siècle [7] ; enfin, l'office de saint Vaast, attribué à tort à Alcuin, mais qui est encore du IXe siècle [8], tous ces offices sont encore composés librement, quant au choix du ton psalmodique. Le premier office propre occidental

---

et Cyprien (Paris, B.N.lat. 17296, f. 352), dû à Hilduin (cf. *infra*), les pièces sont presque toutes en protus ; dans l'office de st. Apollinaire de Ravenne, en protus ou en tetrardus.

1. R. JONNSON, *Historia, Études sur la genèse des offices versifiés*, Stockholm, 1968 : voir le c. r. de la *Revue de Musicologie* LV, 1969, pp. 226s. pour les aspects musicaux du problème.

2. Le plus ancien témoin du texte a été édité dans MGH. *SS. rer. merov.* IV 524 s.

3. W. LIPPHARDT, *Der karol. Tonar von Metz*, pp. 153-154 : l'office, fixé au 3 mai, a été supplanté par l'office de l'invention de la Croix. — Pour l'office des saints Marcellin et Pierre, composé (par Eginhard ?) lors de la fondation de Seligenstadt, en 828, nous n'avons que des textes, sans mélodies, dans le ms. Vaticane, Reg.lat. 318, fol. I (22 ant. et 8 répons).

4. Cette datation est proposée par le Dr. LIPPHARDT (*Antiphonenstudien*, travail inédit, encore manuscrit, dont l'auteur a bien voulu me communiquer quelques pages). Si la date de 867 est bien établie (cf. *Texte und Arbeiten der Erzabtei Beuron*, 37, p. 111), l'attribution de l'office à Ratpert est conjecturale.

5. D'après l'étude des sources littéraires du texte, l'office serait antérieur à 835 : il est malheureusement impossible de développer ici les arguments en faveur de cette datation.

6. Voir les rubriques d'un manuscrit de Jumièges (édité dans *Analecta Bollandiana* XXIII, 1904, p. 184) attribuant l'office à Hilduin († 842) qui aurait suivi une suggestion de Lothaire, empereur en 840.

7. L'office était connu de Godescalc d'Orbais. Sur la diffusion : J. HOURLIER, *Extension du culte de st. Remy en Italie* : *Études grég.* I, 1954, 181-185.

8. L. BROU, *L'ancien office de saint Vaast, évêque d'Arras* : *Études grég.* IV, 1961, pp. 7-42.

composé suivant l'ordre numérique des tons serait l'office de saint Pierre *In plateis*[1]... dû à Hucbald de Saint-Amand († 930).

Mais Hucbald était en relations avec Étienne de Liège[2] qui a aussi composé plusieurs offices suivant l'ordre numérique des tons : l'office de l'Invention de saint Étienne, l'office de saint Lambert, patron de Liège, et surtout l'office de la Trinité, le plus répandu[3].

Il est fort délicat de décider quel est, entre nos deux compositeurs, celui qui a pris l'initiative de systématiser la composition musicale : on peut penser qu'Hucbald, théoricien de l'*Ars Musica* (voir p. 57), qui manifestait un certain goût pour la fantaisie et qui se compliquait à plaisir les difficultés de composition — tous les mots de son *Ecloga de calvis* commencent par la lettre C — est peut-être l'initiateur de ce singulier procédé de progression numérique. Cependant, il faut se souvenir qu'Étienne de Liège a justifié l'innovation, sans doute pour prévenir la surprise qui en résulterait : « *Exinde, musicae artis ratione authentica, subnectuntur cum antiphonis responsoria nova, in quibus ordini lectionis respondet series tonorum, quatenus sibi aequando, extendi queat numerus horum.* »[4]

Quoiqu'il en soit, nous constaterons que, par la suite, les offices datés du xe et surtout du xie siècle, seront composés suivant l'ordre numérique des tons : ainsi, parmi bien d'autres qu'il n'est pas possible d'énumérer ici, l'office de saint Géraud d'Aurillac († 909) ; l'office de saint Bénigne composé par Guillaume de Volpiano[5] ; les offices composés par Fulbert de Chartres († 1029) ou par ses disciples[6] ; l'office de sainte Catherine, dû à Ainard, moine de Sainte-Catherine de Rouen, puis Abbé de Saint-Pierre sur Dive (1046-1078).

Dans les offices rythmiques, surtout au xiiie siècle, le procédé de composition suivant l'ordre des tons deviendra une règle quasi-absolue[7] ;

---

1. R. Weakland, *The compositions of Hucbald* : *Études grég.* III, 1959, pp. 155-162.

2. Cf. R. Jonsson, *Historia...*, pp. 130 ss.

3. A. Auda, *L'École musicale liégeoise au Xe siècle* : *Étienne de Liège*. Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, coll. in-8°, t. II, fasc. 1, Bruxelles, 1923, pp. 58 ss., 113 ss., 187 ss. — R. Jonnson, *Historia...*, pp. 115-183.

4. Cité par Auda, *op. cit.*, p. 163, n. 1.

5. R. Le Roux, *L'office de St. Bénigne de Dijon dans les bréviaires monastiques normands* : Millénaire monast. du Mt. St. Michel (1967), pp. 462-466.

6. Y. Delaporte, *Fulbert de Chartres et l'école chartraine de chant liturg. au XIe s.* : *Études grég.* II, 1957, pp. 51-82.

7. De l'énorme bibliographie concernant ces offices rythmiques, nous retiendrons seulement les art. « Reimoffizien » (W. Irtenkauf) de MGG., t. XI ; « Offices rythmiques » (S. Corbin) de l'*Encyclopédie de la Musique* d'A. Michel, t. III ; enfin, P. Wagner, *Zur mittelalterlichen Offiziumskomposition* : *Kirchen*

office de saint Thomas de Cantorbéry [1], canonisé en 1173 ; office de saint Augustin ; office de saint Louis, composé par Arnaud du Pré ; office du *Corpus Christi* attribué à saint Thomas d'Aquin, office de Saint-François d'Assise, composé par Julien de Spire, office de saint Dominique, etc. Nous constatons que l'office de saint Nicolas, composé probablement par Regimbold d'Eichstätt († 991), a été remanié au XIIIe siècle soit à Paris, soit à Bourges, soit dans quelque autre cathédrale, afin d'être accommodé au goût du jour, c'est-à-dire que l'ordre primitif des pièces a été remanié pour retrouver la succession numérique des tons.

Il était alors de règle qu'une *historia* suive non seulement cette progression numérique, mais encore qu'elle soit musicalement composée suivant des règles précises que Jérôme de Moravie nous a conservées [2].

Jacques de Liège nous rapporte qu'au jugement de certains il serait merveilleux (*videretur aliquibus pulchrum*) si tous les chants de la Messe étaient du même ton [3] ou alors si les pièces du Propre et celles de l'Ordinaire se succédaient suivant l'ordre numérique des tons, ainsi :

Introït :	Ier ton.
Kyrie, Gloria in excelsis :	IIe ton.
Graduel :	IIIe ton.
Alleluia :	IVe ton.

etc. (voir CS. II 338).

Laissant de côté la discussion de ce singulier projet, retenons seulement qu'elle émane de milieux intéressés par l'étude de la théorie musicale : aussi, est-il très probable que c'est également dans le cercle des théoriciens de la fin du IXe siècle, soit à Saint-Gall, soit à Saint-Amand, que cette idée d'ordonner les pièces des offices suivant l'ordre des tons a dû germer pour la première fois. Il n'est pas impossible que le livre liturgique byzantin appelé Octoëchos — dans lequel les chants sont classés par tons à raison d'un ton unique pour toute

musikal. Jahrbuch XXI, 1908, pp. 13-32 (suivant cet auteur, l'usage de la succession numérique aurait été calqué sur l'ordonnance du livre de l'Octoëchos).

1. H. HUSMANN, *Zur Überlieferung der Thomas-Offizien* : *Organicae voces*, Amsterdam, 1963, 87-88. Dans le tonaire de Sarum (voir plus bas, chap. X, § 2) cet office est cité à chaque ton, par conséquent en suivant à la fois l'ordre des tons et l'ordre des pièces de l'office nocturne.

2. CS. I 88 B ; éd. CSERBA (1935), p. 178, cf. pp. LI-LVIII.

3. CS. II 338 A. Sur les messes classées par tons, voir plus haut, p. 110.

une semaine [1] — ait pu, dans un milieu tel que Saint-Gall, exercer une certaine influence dans la genèse du système de composition des offices suivant l'ordre numérique des tons. Il est cependant non moins raisonnable d'admettre que l'organisation du tonaire, qui classe les antiennes de tout l'Antiphonaire suivant l'ordre des huit tons, ait pu donner l'idée à quelque théoricien-compositeur, tel qu'Hucbald, d'organiser un office entier suivant la même progression numérique. La signification des nombres dans les spéculations pythagoriciennes et dans les écrits patristiques a également marqué le Moyen-Age. Nous pourrons à nouveau constater ce fait à propos des antiennes-types *Primum querite... Octo sunt beatitudines* dont le texte résume la signification mystique des huit premiers nombres.

---

1. *The Hymns of the Octoechus,* transcribed by H. J. W. Tillyard, Monumenta Musicae byzantinae, Série « Transcripta », vol. 3 (1940), vol. 5 (1949).

CHAPITRE IV

LES TONAIRES AQUITAINS

Bien que les sources concernant l'histoire de la musique au Moyen-Age dans les pays de langue d'oc soient peu nombreuses, il est permis de conjecturer que l'*Ars musica* a été cultivé dans ces régions avec non moins d'intérêt que dans les régions au Nord de la Loire, quoique le Midi de la France ait été soumis moins directement aux influences de la renaissance carolingienne.

Au IX-Xe siècles, un auteur anonyme du Sud-Ouest de la France compose la *Nova Expositio* de l'*Alia Musica* [1]. Au Xe siècle, Gerbert d'Aurillac, qui devait devenir pape sous le nom de Sylvestre II (999-1003), s'est distingué surtout par ses écrits relatifs aux sciences du *Quadrivium*, les mathématiques et la musique [2]. C'est de son vivant que furent transcrits les plus anciens tropaires-prosaires en notation aquitaine qui nous sont parvenus et qui contiennent un tonaire.

Ces manuscrits, au nombre d'une douzaine, transcrits, décorés [3] et

1. L'auteur de la *Nova Expositio* (J. CHAILLEY, *Alia Musica*, pp. 180 ss.) était probablement un moine du Sud-Ouest de la France, à s'en tenir aux pièces propres citée dans son traité (voir *Revue de Musicol.* LI, 1965, p. 231) et ci-dessus p. 58). Par ailleurs, à Auch, on a complété un manuscrit de comput par une description des VIII tons (*autentus protus i. e. auctoritate primus et desinit in lichanos hypaton*) suivie des quatre formules echématiques sans notation (Paris, B.N. nouv. acq. lat. 456, XIIe siècle., f. 190v : L. DELISLE, *Fonds Libri*, pp. 80-83).

2. Dans ses lettres, en particulier dans celles à l'écolâtre de Fleury Constantius, Gerbert témoigne de son intérêt pour l'*Ars Musica* : l'une de ces lettres (éd. Bubnov, *Gerberti op. math.* Berlin, 1899, p. 29) figure dans une collection de théorie musicale lorraine (Oxford, Bodleian Rawl. C. 270).Enfin, suivant J. SMITS VAN WAESBERGHE (*Muzikerziehung im MA.*, Leipzig, 1969, p. 195), Gerbert serait l'auteur de la *Mensura* éditée dans GS.I 314-329 : cette attribution s'appuie sur le titre du traité dans Madrid, Bibl.Nac. 9088, fol. 125 (cf. H. ANGLÈS, J. SUBIRA, *Catalogo mus... Madrid*, I, pp. 145 ss., n° 76). Cependant, Gerbert a dû composer ce traité au cours de son enseignement à Reims, non en Auvergne.

3. Sur la décoration des manuscrits limousins, voir Danielle GABORIT-CHOPIN, *La décoration des manuscrits à St. Martial-de-Limoges et en Limousin du IXe au XIIe siècles* (Paris-Genève, 1969), Mémoire et Documents publiés

notés avec un soin et une perfection remarquables, témoignent de l'intérêt que les églises et monastères du Sud-Ouest de la France attachaient à l'étude de la théorie musicale. Ces manuscrits contiennent en effet un tonaire, parfois précédé du prologue théorique sur les huit tons composé au IXe siècle (voir plus haut, p. 49). Deux de ces manuscrits illustrent le tonaire par des représentations d'instruments de musique ou par des jongleurs.

Voici tout d'abord la liste numérique de ces manuscrits, dans l'ordre des cotes de dépôts [1] :

LONDRES, British Museum, Harleian 4951.

NAPLES, Bibl. Nazionale VIII D 14.

PARIS, Bibl. Nationale lat. 776, lat. 780, lat. 909, lat. 1084, lat. 1118, lat. 1121, lat. 1240, lat. 7185, lat. 7211, nouv. acq. lat. 443.

Pour déterminer dans quel ordre il convient d'étudier les manuscrits du groupe aquitain, il convient de les classer par familles et de les décrire suivant l'ordre chronologique.

CLASSEMENT DES MANUSCRITS AQUITAINS :

Au vu de la présentation extérieure des tonaires, les manuscrits se classent en deux groupes : 1. les tonaires qui suivent le plan bipartite, adopté par le tonaire carolingien, suivant lequel sont traitées d'abord les pièces de l'office (antiennes et accessoirement répons nocturnes), puis les pièces de la messe (introïts et communions), ou dans l'ordre inverse.

Ce plan n'est pas exactement adopté dans les tonaires aquitains. Deux manuscrits seulement présentent un plan tripartite : le Paris, B.N. lat. 1240 donne d'abord le tonaire des répons de l'office, puis les pièces de la messe et enfin le tonaire des antiennes de l'office ;

---

par la Société de l'École des Chartes. En conclusion, l'auteur fait remarquer que les sources de la décoration des manuscrits limousins est à chercher plus au sud, du côté de Moissac. Nous suivrons les datations données dans cet ouvrage au catalogue final (pp. 180 ss.).

1. C. T. RUSSEL, *The Southern French Tonary in the Tenth and Eleventh Centuries*, Dissert. Princeton University, 1966 (Microfilm Ann Arbor nº 66-7182) : l'auteur utilise les mêmes manuscrits de Londres et de Paris (mais non celui de Naples). Il transcrit texte et notation de Paris, B.N.lat. 1118 (à la p. 206) et 1121 (à la p. 222). Le stemma généalogique (p. 50) au centre duquel le ms. Paris, B.N.lat. 1240 figure à proximité d'Odon de Cluny est sans fondement critique : les relations textuelles entre manuscrits ne sont pas toujours fonction de leur date...

le Paris B.N. lat. 1084 adopte un ordre légèrement différent en présentant d'abord les pièces de la messe, les répons et enfin les antiennes de l'office.

2. les tonaires adoptant une seule division suivant les huit tons et — à l'intérieur de chaque ton — la subdivision par catégories de pièces : pièces de la messe (du premier ton), pièces de l'office (du premier ton) ou l'inverse (pièce de l'office, pièces de la messe).

Ce plan est adopté par la plupart des manuscrits aquitains. On le trouve en effet dans une dizaine de manuscrits : Londres, Br. Mus. Harleian 4951 ; Naples, Bibl. Naz. VIII D 14 ; Paris, B.N. lat. 776, 780, 909, 1118, 1121, 7185, 7211, nouv. acq. lat. 443.

Il est évident que cette classification tirée d'un critère externe ne peut nous fournir une image exacte des liens généalogiques des tonaires entre eux. Le classement ne peut être obtenu qu'à partir de critères internes d'ordre textuel et musical [1].

Pour obtenir ce classement, il faut partir d'un élément commun à tous nos tonaires, les formules échématiques (*Nonenoeane, Noeagis*) et les antiennes-types de chaque ton [2] : la collation de ces pièces d'un manuscrit à un autre révèle un certain nombre de variantes d'ordre textuel ou d'ordre neumatique. Nous en dressons la liste dans un « canon de variantes » (première colonne de gauche du tableau des pages 133-135) et indiquons dans les colonnes suivantes le comportement de chaque manuscrit à l'égard de la variante considérée.

Vingt points du texte ou de la mélodie ont été retenus, là où deux ou plusieurs variantes ont été obtenues. Ces variantes sont désignées par une lettre A, B, C... La lettre A' indique que nous avons affaire à une variante mineure qui, en fait, doit se rattacher à la variante A ; B' se rattache à la variante B, etc. Ces variantes mineures sont d'ordre rythmique (note double à la place d'un *pressus minor* par ex. ou montée quilismatique, équivalent d'un *scandicus*) et ne sont pas prises en considération pour la création des groupes : autrement dit, un manuscrit

---

1. Pour les tropaires contenus dans ces mêmes manuscrits, un classement a été proposé par G. WEISS, *Zum Problem der Gruppierung südfranzösischer Tropare* : *Archiv f. Musikwiss.* XXI, 1964, pp. 163-171, et par David G. HUGHES, *Further Notes on the Grouping of the Aquitanian Tropers Journal of the Americ. Mus. Soc.* XIX, 1966, pp. 3-12. Nous confronterons plus loin les résultats obtenus dans ces études avec notre classement des tonaires.

2. *Primum querite... Secundum autem... Octo sunt beatitudines...* Ces antiennes, qui ont le même *neuma* final que les formules échematiques, ne semblent pas antérieures à l'an 900 : Réginon les ignore (voir ci-dessus, p. 79) ; le tonaire aquitain Paris, B.N.lat. 1240, daté de 931-934, seul parmi les tonaires du Sud-Ouest de la France, les ignore également. Sur ce point, voir plus bas le ch. XII (pp. 146 ss.).

qui présente une variante A′ sera compté comme ayant la variante A ; B′ sera de la même manière rattaché à B. Par souci de précision, il fallait obligatoirement indiquer la nature exacte des variantes retenues, mais pour obtenir l'écartèlement des groupes il était nécessaire de ramener ces sous-variantes au niveau des variantes importantes sur lesquelles les manuscrits se divisent.

Une simple statistique révèlera ensuite les groupes en présence.

Le groupement des manuscrits découle naturellement de ces résultats. Nous avons deux groupes très homogènes (2 manuscrits avec 20 A/20 variantes ; quatre manuscrits ayant, compte non tenu des lacunes, 20 B/20 variantes) qui correspondent à des zones géographiques bien définies ; un groupe de manuscrits « rattachés » au groupe toulousain et un groupe dérivé qui se raccroche aux grands groupes précédents.

Le classement s'établit comme suit :

Groupe toulousain : lat. 1118, Harl. 4951, lat. 776, lat. 1084.

Rattachés aux toulousains : (1240), 780, 7185.

Groupe limousin : lat. 909 et 1121.

Groupe dérivé des *deux* précédents : lat. 7211, Naples VIII D 14 n. acq. lat. 443.

Enfin, le groupe de manuscrits espagnols que nous rattachons sans distinction particulière aux manuscrits aquitains en général : tonaires de Ripoll et de Silos.

Pour concrétiser les résultats de ce classement, les groupes ont été reportés sur une carte géographique.

Maintenant, il ne nous reste plus qu'à entreprendre, à l'intérieur de chaque groupe, l'analyse des tonaires, suivant l'ordre chronologique. Ultérieurement, nous relèverons d'autres critères pour découvrir l'articulation des manuscrits à l'intérieur de chaque groupe.

1. Groupe toulousain :

a) *Paris, B.N. lat. 1118 :* Tropaire-prosaire du Sud de la France, du milieu du XIe siècle [1]. Son origine exacte est difficile à déterminer :

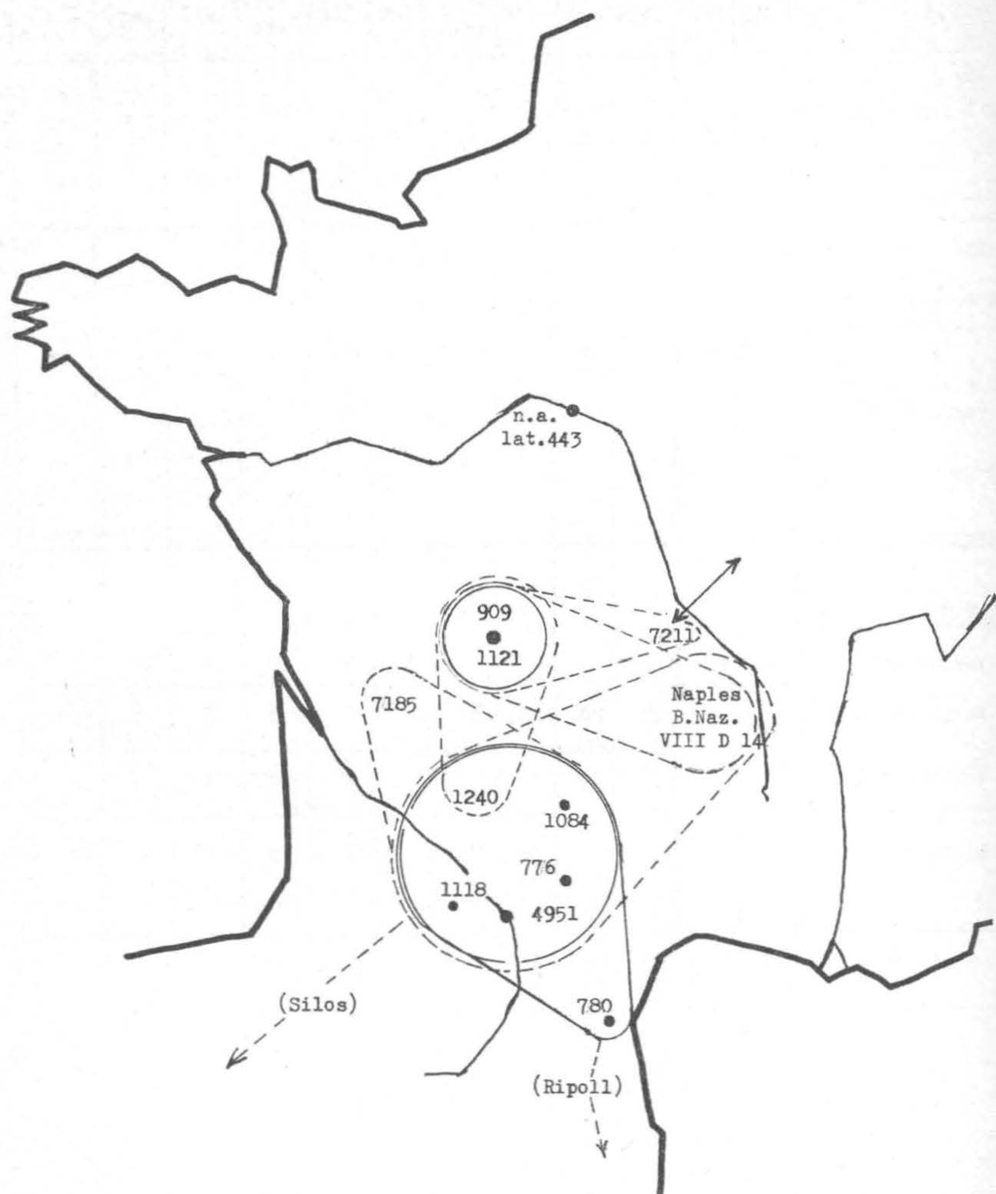
1. Chailley, ms. H (*Études grég.* II, 1957, pp. 177-178 ; *École musicale de St. Martial*, pp. 92-96) ; H. Husmann, *Die Tropen- und Sequenzhds.* (RISM), pp. 124-126 ; *Mss. datés* II (1962), p. 57 et pl. IX ; Russel, *Southern French Tonary*, pp. 41, 64 et 206 (transcription) ; J. Smits van Waesberghe, *Muzikerziehung im MA.* (1969), Abb. 24, 37, 38 (fasc. du tonaire) ; D. Gaborit-Chopin, *La décoration des Mss.*, p. 185; P. Evans, *Early Trope Rep.* p. 51.

Canon de variantes recueillies
dans les formules d'intonation des tonaires aquitains.

MSS :	909	1121	1084	1118	776	Harl 4951	780	7185	n.a. 443	7211	Napl.	1240 (lacun.)
VARIANTES 1/ Tonus I A Prim.querite B	A	A	B	B	B	B	A	B	A	A	A	•
2/ A Noannoeane B •	A	A	B	B	B	B	B	B	•	B	A	B
3/ Tonus II A si-mi-le B •	A	A	B	B	B	B	B	B	A	B	B	•
4/ A Noe-a-gis B B'(Noeane)	A	A	B	B	B	B	B	B	A	B'	A	B
5/ Tonus III A Ter-tia die A' B B'	A	A	B	B	B	B	B'	///	A	A	A'	•
6/ A quo B quo(d) C	A	A	B	B	B	B	B	///	A	A	C	•
7/ A haec B C •	A	A	B	B	B	B	B	///	A	A	C	•
8/ A No-io -eane B Noe-o -eane	A	A	B	B	B	B	B	///	•	B	(C)	B
9/ Tonus IV A Quarta vigilia A' B	A	A	B	B	B	B	B	A'	A	A	A	•

	909	1121	1084	1118	776	Harl 4951	780	7185	n.a. 443	7211	Napl	1240
10/ A Noe-a-gis (avec vocalise) B Noe-a-gis (sans vocalise) C Noe-a-gis (avec vocalise)	A	A	B	B	B	B	B	C	•	(Noeane) B avec vocal	A	B
11/ Tonus V A ad nuptias B •	A	A	B	B	B	///	A	///	B	B	B	•
12/ A Noioeane (avec vocalise) B – (sans vocalise)	A	A	B	B	B	B	B	///	•	A	A	B
13/ Tonus VI A Sexta hora B C	A	A	B	B	///	///	B	///	C	A	B	•
14/ A sedit super puteum B ascendit in crucem	A	A	B	B	///	///	B	///	A	A	A	•
15/ Tonus VII A Septem sunt spiritus B •	A	A	B	B	///	///	B	///	A	B	A	•
16/ A ante B •	A	A	B	B	///	///	B	///	B	B	B	•
17/ Tonus VIII A Octo sunt be-atitudin. B	A	A	B	B	///	///	A	B	A	A	A	•
18/ A beati-tu-dines B •	A	A	B	B	///	///	B	A	B	A	B	•

	909	1121	1084	1118	776	Harl 4951	780	7185	n.a. 443	7211	Napl	1240
19/ A beatitu-di-nes B C	A	A	B	B	///	///	B	A	C	A	C	•
20/ A Noe- a- gis (+ vocalise) B Noe- a- gis (sans vocalise) C No- e- a-gis	A	A	B	B	///	///	B	C	∘	B (var.)	//// (sans not.)	B
RÉSULTAT												
Variantes A	20	20					3	3	10	11	10	
Variantes B			20	20	12/12	11/11	{17	5	3	9	5	6/6
Variantes C								2	2		4	
Lacunes					8	9		10	5		1	14



Groupement géographique des tonaires aquitains.

cependant, plusieurs indices invitent à rechercher l'origine du tonaire (fol. 104-114) dans la région toulousaine. Ce tonaire est en effet orné de peintures représentant des instruments de musique (flûtes, vielle, olifant, décacorde...) [1], exactement comme le tonaire de Toulouse (Br. Mus. Harl. 4951) et comme les chapiteaux de Cluny, quoique la séquence des instruments soit ici différente.

Remarquons comme particularités orthographiques l'h prosthétique devant les mots commençant par o- : *hostende* (105ᵛ), *hore* pour *ore* (106), *horacio* (106ᵛ), *hoculi* (107, 107ᵛ), *hodorem* (108ᵛ), *honore* (111) (N'est-ce pas là une influence hispanique ?). Comme particularité de terminologie, relevons l'emploi de *Sonus* pour *Tonus* (fol. 6ᵛ, 9, 33ᵛ), comme dans les tonaires de Toulouse (Harl. 4951), Narbonne (B.N. lat. 780) et Ripoll (Barcelone, Rip. 74) ; le terme *figura* au sens de différence psalmodique, comme dans le tonaire de Toulouse.

Parmi les pièces citées dans le tonaire, quelques particularités : la pièce *Ad Orientem* (f. 105, comme dans le lat. 1084), qui n'est que la « réclame » ou reprise (*presa* en Aquitaine) de la dernière partie de la communion de l'Ascension *Psallite Domino* ; la communion *Videns* (f. 108ᵛ) avec la mélodie propre aux graduels du Sud-Ouest de la France [2].

Tous ces indices nous ramènent vers le Sud-Ouest et plus particulièrement dans la région de Toulouse. Le tonaire est très semblable à celui d'Aurillac (Paris, B.N. lat. 1084) : il ne cite pas toutes les pièces du répertoire, mais fait une sélection d'exemples pour chaque ton. Cette sélection est à peu près identique dans les deux manuscrits.

Voici le relevé des principales divisions du tonaire :

f. 104 *Autentus protus. Auctoritas prima.*

Nonenoeane. Gloria Patri... Amen. (Intr.) *De ventre...* (les incises citées de cet introït sont tropées : les développements musicaux notés ne se rencontrent jamais dans les graduels). *Etenim sederunt. Dominus secus mare...*, etc. (encore 7 introïts)

Alia figura : Seculorum Amen	:	*Gaudeamus. Suscepimus* ;
Alia	—	: *Statuit. Factus est. Inclina., etc.*
Alia	—	: *Salus autem. Scio cui. Meditatio.*

1. *L'art roman à St. Martial de Limoges* (Lim. 1952), p. 42 et h. t. — Autres facs. cités à la note précédente et dans *Le Graduel rom.* II, *Les Sources*, p. 98. — H. Steger, *David Rex et Propheta* (Nürnberg, 1961), Taf. 18.

2. Voir plus loin (p. 153) le tableau comparatif des communions de ce type.

Alia	—	: *Misereris.*
(*Alia*)	—	: *Lex Domini, Dicit Dominus Sermones.*

Ad Co. unde supra. Seculorum, Amen : Dominus dabit... (5 communions).

De resp. : Gloria... Amen. Ecce apparebit, etc.

De ANS. (Antiphonis). *Primum querite regnum Dei.*

Gloria Patri. Ecce nomen Domini (etc. Voir plus bas, tableau des différences psalmodiques dans les mss. aquitains).

f. 105^{v} *Plagi Protus, Filius. Noeagis. Gloria Patri... Amen.* (même ordre dans la citation des genres de pièces)

f. 106^{v} *Autentus tritus. Ton' III. Noeoeane. etc.* (même ordre)

f. 107^{v} *Tonus IIII. Tritus* (sic). *Noeagis,* etc.

f. 109 *Tonus V. Plagi* (sic) *trit'. Noeoeane...*

f. 110 *Plagi tritus. VI. Noeagis...*

f. 111 *T(etr)ardi autoritas. Tonus VII. Noeoeane.*

f. 112^{v} *Plagi tetardi. Ton. VIII*

b) *Londres, Brith. Museum, Harleian 4951 :* Le tonaire occupe les derniers feuillets (295^{v}-301^{v}) du manuscrit : il fait suite au graduel toulousain du XIe siècle [1], relié avec les écrits de Jean d'Abbeville (XIIIe s.). Ce tonaire, écrit et noté de la même main que le graduel est malheureusement incomplet, par suite d'une lacune matérielle : le dernier feuiller (f. 301) est lacéré dans le sens de la hauteur et cette déchirure entraîne la disparition de plusieurs incipit des Ve et VIe tons ; les VIIe et VIIIe tons font totalement défaut.

Le tonaire porte un titre assez singulier : AVTENTVS PROTVS AD SONALES . TONVM .I. [2]. Le début de chaque ton est illustré par la représentation d'un musicien, d'un jongleur ou d'une danseuse [3],

---

1. *Le Graduel romain,* II, *Les sources,* p. 64. — H. STEGER, *David Rex et Propheta* (Nürnberg, 1961), Taf. 19. — HERZO, *Five Aquitanian Graduals : their Mass propers and Alleluia-Cycles,* Univ. of Southern California, dissert. 1967 (Microf. 67 10762), pp. 7, 210 ss. — RUSSEL, *The Southern French Tonary...,* p. 42.

2. Le terme *sonales* n'est pas en relation avec *Sono* désignant une pièce de chant dans les manuscrits de la liturgie hispanique (ou dans les manuscrits grégoriens de transition) : il se réfère à *Sonus* pour *tonus.* Cf. p. 111. Pourtant, les pièces qui suivent ce titre sont des introïts...

3. La danseuse illustre le Ve ton, exactement comme dans le ms. Paris, B.N.lat. 1118. Cette représentation trouve son explication dans la qualification de *subsaltans* (Clm. 2599, f. 96) ou de *lascivus* (J. de Muris, GS.III 235) attribuée à ce mode par les considérations esthétiques médiévales.

comme dans le tonaire lat. 1118. Le onzième exemple du premier ton, est — tropé comme dans le lat. 1118 — l'introït *De ventre* du 24 juin, cité presque en entier, avec les tropes d'interpolation musicaux à la fin de chaque incise. Soulignons l'emploi de *figura* désignant les différences finales.

Voici le relevé des principales divisions du tonaire :

f. 295v AVTENTICUS PROTVS AD SONALES . TONVM .I. *Nonenoeane.*

Gloria Patri... Amen (psalmodie d'introït) : *Rorate celi. Statuit. Seculorum Amen* (trope sur la finale). *Seculorum Amen* (autre trope sur la finale) : *Suscepimus. Gaudeamus. Factus est... Seculorum Amen* (trope sur la finale) : *Gaudete, Exurge, De ventre matris mee* (tropes sur *-e*)... *nomini meo* (tropes sur *-o*)... *acutum* (tropes sur *-um*) *Al. figura : Seculorum Amen. Etenim sederunt.*

De communiones (sic) *Seculorum Amen* : *Dominus dabit,* etc.

De responsoria (sic) *Gloria Patri... Amen* (mélodie ornée des versets de répons) (R.) *Ecce apparebit...*

De antiphonas (sic) : *Primum querite regnum Dei : Gloria Patri... seculorum. Amen.* (psalmodie simple) : *Ecce nomen Domini,* etc. (Le terme *Alia figura* n'est pas répété à chaque différence, mais de loin en loin).

f. 297 TON. II PLAGI P(RO)TUS. *Noeagis.* (même plan que pour le ton I).

f. 298v TONVM III. *Noeoeane...*

f. 299v TONUM IIII. *Noeagis...*

f. 300v TONVM V . *Noeoeane...*

f. 301 (ult. lin.) TON(VM) .VI.

Le choix des pièces citées révèle l'origine du tonaire. On relève l'antienne *Advenientes* (f. 296v) de l'office aquitain de saint Thomas apôtre (cf. CAO.II, 146/9), une antienne de l'office de Saint-Nicolas (*O Pastor eterne,* ibid.), dont la composition est attribuée à Régimbold d'Eichstätt († 991) ; deux antiennes de l'office de saint Vincent, probablement d'origine méridionale et enfin, surtout, l'antienne *Perfuderat* (f. 300v) de l'office de saint Saturnin, martyr de Toulouse : ce martyr était encore célébré dans le diocèse d'Albi (cf. *infra,* Paris, B.N. lat. 776), à Aurillac (Paris, B.N. lat. 944, f. 143),

à Sainte-Marie d'Arles, dans la vallée du Tech [1], soit en somme dans un rayon assez étendu autour de Toulouse.

Si le tonaire est bien « toulousain », on y relève cependant quelques divergences par rapport au graduel qui précède, également toulousain :

		Tonaire	Graduel
INTR.	*Ego autem cum justitia*	III	I
	Ego autem in Domino	III	I
	Intret in conspectu	III	IV
	Justus ut palma	II	I
COMM.	*Cantate Domino*	II	I
	Dominus dabit	I / IV	I
	Domus mea	II	V
	Illumina	II	I
	Petite	II	I

Ces divergences sont, somme toute, très minimes : l'hésitation entre authente ou plagal d'un même mode est négligeable. Quant au choix du III[e] ton pour l'intr. *Ego autem cum justitia,* c'est sans doute un archaïsme (cf. p. 59). La seule anomalie est le cas de *Domus mea* qui place notre tonaire en opposition avec la tradition des tonaires. Mais semblables divergences s'observent dans un manuscrit d'une église voisine, celui de saint Michel-de-Gaillac, près Albi.

c) *Paris, B.N. lat. 776 :* Ce graduel, connu sous le nom de graduel d'Albi (d'après le titre au dos de sa reliure), est incontestablement le plus beau et le plus complet témoin de la tradition aquitaine [2]. Il a été écrit au XI[e] siècle, probablement dans le second tiers, à Saint-Michel-de-Gaillac, au diocèse d'Albi [3]. Comme dans le manuscrit précédent, c'est un même copiste et un même notateur qui ont transcrit et noté le graduel et le tonaire : ici le tonaire est très développé et cite un nombre considérable d'exemples. Malheureusement, une

---

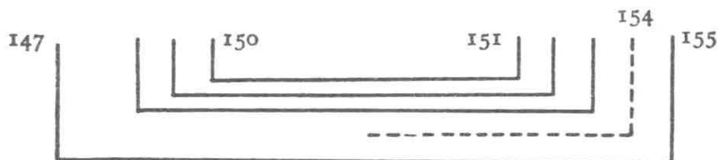
1. Paris, B.N.lat. 14301 (XI[e] s.), ff. 96[v]-97 : cf. H. ANGLÈS, *La musica a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelone, 1935), p. 140, n° 9. G. SUNYOL, *Introduction à la paléographie musicale grégorienne* (1935), pp. 359-362 ; pl. 104-105.

2. A ce propos, il convient de rappeler la réflexion d'Amédée Gastoué qui aurait préféré voir le ms. lat. 776 reproduit dans le t. XIII de la *Pal.Mus.* plutôt que le lat. 903, de St. Yrieix...

3. *Le Graduel romain,* II, *Les Sources,* p. 94. Ajouter à la bibliographie W. APEL, *Gregorian chant* (1958), plate V.-J. SMITS VAN WAESBERGHE, *The Theory...* (RISM.), I, p. 88. — (M. HUGLO), *Le chant grégorien : Musique de tous les temps,* n° 47 (1968), p. 8 [facs.]. — HERZO, *Five Aquitanian Graduals... :* Univ. of Southern Calif., dissert. 1967 (Microf. 67/10762), p. 43 et 229.

lacune matérielle, qui paraît remonter au XII[e] siècle, nous prive des trois derniers tons.

Le tonaire occupe tout le dernier quaternion ainsi constitué :



Entre 153 et 155, un feuillet additionnel, cousu probablement au XII[e] siècle, interrompt le tonaire. En bas du fol. 155[v], une main du XII[e] siècle a indiqué dans la marge inférieure de la deuxième colonne la liste des pièces de chant pour la messe de sainte Madeleine, qui effectivement font défaut dans le corps du graduel : il est permis de penser que cette addition avait été faite sur le feuillet qui était alors déjà le dernier, et que par conséquent la lacune finale est ancienne.

Le tonaire est précédé d'extraits théoriques qui ont été précédemment étudiés (p. 28 ss.). Voici le relevé de ses divisions principales :

f. 147 *Incipiunt nunc versi de thonis seu logia con carminae editis.*

Pange camena tuis extollens vocibus octo... : vers sur les huit tons et leur signification esthétique (cf. facs. dans J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung in MA.* [1969], p. 99, Abb. 42).

AUTENTUM PROTUM

Diximus enim octo consistere in musice tonos... (cf. ci-dessus p. 49).

f. 147[v] *Octo toni consistunt in musica...* (cf. plus haut p. 50).
Explicit prologus. Amen.

f. 148 *Nonenoeane.*

Primum querite regnum Dei. Gloria Patri... Amen (psalmodie du premier ton, première différence) ; antiennes admises sous cette différence. Le premier ton comporte douze différences.

f. 149[v]A *De processiones* (antiennes de procession).
Nonenoeane (introïts, graduels, alleluia, offertoires, communions).

De responsoriis : Gloria Patri (verset orné suivant la mélodie traditionnelle ; dix-huit autres mélodies ornées, spéciales pour les répons dont l'incipit est indiqué).

De Hymnis : Rex eterne Domine (RH. 17393), *Berardus inclitus* [1].

f. 151A *De seq. tias :* Alleluia ornés (sans texte).

f. 151A SECVNDVS TONVS. PLAGIS PROTVS VOCATVR *quod nomen significatur latus vel pars...*

Noeagis. Secundum autem... (même plan que pour le premier ton, avec en plus, parmi les pièces de la messe, les traits du IIe ton).

f. 152A INCIPIT TERCIUS TONUS (le titre est précédé d'une explication du sens de *Deuterus*, se référant au mot *Deuteronomium*) *Tertia dies est...*

NωHωHΛνH (caractères grecs d'imitation).

Gloria Patri... (teneur *si*, et non *do* comme dans la tradition française et allemande). Même plan que précédemment. La seconde différence porte le nom de *Varietas II* (f. 152 B).

Parmi les pièces du graduel, on relève l'introït du 29 juin (*Nunc scio vere*) dont chaque incise est enrichie de tropes mélodiques (*...suum... Herodis... plebis*), comme le tonaire de Toulouse. Le trope de l'*Amen* final du verset est également tropé, mais les mélodies sont différentes de celles qui ornent l'*Amen* final du même introït dans le corps du graduel (f. 101^{v}).

f. 153A INCIPIT TONUS QUARTUS. *Plagi vero deuteri discipulatus sui quartum locum aequa.*

Quarta vigilia... Noeagis. Gloria Patri...

Parmi les pièces de la messe, on relève l'introït *Resurrexi* pour Pâques (f. 155) : les alleluia de cette pièce sont tropés.

f. 155B (V^{e} ton : les rubriques manquent). Lacune matérielle après le fol 155^{v} qui s'achève sur les antiennes d'invitatoire.

---

1. La présence de cette hymne pose un problème de datation assez complexe : l'hymne s'adresse-t-elle à st. Bérard de Marsi († 1130) ou à st. Bérard de Teramo († 1122) ? Les trois hymnes composées en l'honneur de ce dernier dans le ms. de la Vaticane, Archiv.S.Pietro B 85, du XIVe s. (cf. P. SALMON, *Ms.lit.lat. de la... Vat.* I, p. 1) sont différentes. — Si l'hymne citée ici dans le tonaire a servi de modèle à l'hymne de st. Bernard de Clairvaux, *Bernardus inclytis* (RH 2474), c'est sans doute qu'elle s'adresse à st. Bernard de Menton : mais ce saint est mort en 1081 et l'hymne a dû parvenir dans l'Albigeois quelques années après, ce qui donne une datation encore trop basse par rapport aux données paléographiques du ms.

Il est assez remarquable de relever parmi les pièces classées dans le tonaire les antiennes de procession (sans psalmodie), les hymnes métriques et les séquences.

Parmi les pièces qui ne sont pas tirées du fonds universel de l'antiphonaire grégorien, on relève des antiennes de l'office de saint Benoît, de saint Sauve (évêque d'Albi), Orientius (évêque d'Auch), Saturnin (martyr de Toulouse), Julien (martyr de Brioude), Géraud (confesseur d'Aurillac). On relève encore deux antiennes pour saint Antonin, martyr ; une antienne pour saint Paterne, célébré surtout en Normandie et à Paris, mais non dans le Midi de la France. Par contre, pas de pièces propres tirées de l'office de saint Martial, ce qui impliquerait l'absence de relations suivies entre Limousin et Albigeois. Il reste à signaler une vingtaine d'incipit dont la source n'a pu être identifiée et qui appartiennent, selon toute vraisemblance, à des offices propres de la région toulousaine ou au Sud-Ouest de la France [1].

Comme dans le manuscrit de Toulouse, on peut relever ici quelques divergences entre tonaire et graduel : à titre indicatif, nous cumulons le tableau de comparaison des deux manuscrits voisins, lat. 776 et Harl. 4951.

		Lat. 776 (Albi)		Harl. 4951 (Toulouse)	
		TONAIRE	Graduel	Graduel	TONAIRE
INTR.	*Dicit Dominus Petro*	IV	III	III	.
	Intret in conspectu	IV	IV	IV	III
	Justus ut palma	I	I	I	II
COMM.	*Cantate Domino*	I	I	I	II
	Dominus dabit	I	I	I	I & IV
	Dominus firmamentum	II	I	II	.
	Domus mea	V	V	V	II
	Illumina	I	I	I	II
	Pater si non potest	III	VIII	VIII	.
	Potum	II	I	II	.

1. C'est ici que l'absence d'un index des pièces des anciens offices propres se fait gravement sentir. Un tel index, analogue à ceux du *Corpus antiphonalium officii* qui couvre l'ensemble du répertoire universel, rendrait les plus grands services pour l'étude des tonaires, qui citent très souvent des antiennes d'offices locaux. Certains offices régionaux, tel que celui de St. Salvy, cité dans notre tonaire, semblent perdus (pas de pièces propres dans le bréviaire albigeois, Paris, B.N.lat. 751 du XIVe s. !) ; d'autres sont incomplets. Quant aux pièces de la Transfiguration citées par notre tonaire (*Convocatis ergo* III, 2 et

Le tonaire d'Albi ne s'écarte de « son » graduel que quatre fois, mais avec trois cas peu importants, attribution au plagal plutôt qu'à l'authente. Notons que deux fois le tonaire d'Albi rejoint la tradition du graduel de Toulouse (*Dnus. firmamentum, Potum*), ce qui implique la grande proximité des traditions.

d) *Paris, B.N. lat. 1084* : Tropaire-prosaire d'Aurillac, écrit vers le milieu du XI[e] siècle [1]. Le tonaire se trouve au milieu du manuscrit, f. 155-164[v]. Il est divisé en trois parties : pièces de la Messe, répons nocturnes (158[v]), antiennes de l'office (162). Le tonaire des répons est interrompu par la *Prefatio supra octo tonos* identique à celle du manuscrit d'Albi (cf. p. 50 et 141).

Voici les principales divisions du tonaire :

f. 155 *Ton' I cordas in se continet VII. Autentus protus, Auctoritas prima. Ad demonstrandum.*

Autentus protus. Auctoritas prima. None-noeane.

Gloria Patri... (psalmodie d'introït ; finale ornée).

(Intr.) *De ventre* (cadences *..me,...acutum* : développements mélodiques analogues aux tropes), *Etenim, Dominus secus...*

Item ad Com.

Le manuscrit ne donne que des pièces psalmodiées, pas de graduels, ni alleluia, ni offertoires. Ainsi du I[er] au VIII[e] ton.

f. 158[v] *Item de Responsoriis. Nonenoeane. Gloria Patri...* (mélodie ornée des versets de répons). Au milieu des répons du II[e] ton, interruption due à l'insertion d'un bifolium (159-160), contenant la *prefatio supra octo tonos.*

f. 160[v] (après un blanc) : *Tonus III* (suite et fin des répons nocturnes).

f. 161[v] (en bas) *Item antiphonas.* (f. 162) *Nonenoeane. Primum querite...*

Gloria Patri... (psalmodie simple).

Le tonaire s'achève au fol. 164[v].

Hodie transfigurato I, 9), elles ne viennent pas de l'office propre composé par Pierre-le-Vénérable et édité, d'après le lat.17716, par J. LECLERCQ (*Pierre-le-Vénérable*, 1946, pp. 382 ss.).

1. CHAILLEY, ms. E (*Études grég.* II, 1957, pp. 171-172 ; *École de St. Martial*, pp. 83-86). — *The Th...* I, 90. — H. HUSMANN, *Die Tropen- und Sequenzhds.* pp. 120-122. — RUSSEL, *South Fr.Tonary...*, p. 40. — D. GABORIT-CHOPIN, *Décoration des mss... en Limousin*, p. 184 - P. EVANS, *Early Trope Rep.* p. 50.

L'examen des pièces citées invite à rapprocher ce manuscrit du lat. 1118. A partir du moment où deux tonaires ne citent pas *toutes* les pièces du répertoire, mais font seulement une sélection, il devient intéressant de les comparer. Or le 1084 fait la même sélection de pièces que le 1118, ainsi qu'on peut le constater à propos des introïts du premier ton. Le rapprochement apparaîtra d'autant plus clairement que les pièces ne sont pas rangées — dans chaque différence — suivant l'ordre liturgique (comme dans le lat. 776), mais suivant un ordre tout à fait particulier.

B.N. lat. 1118		lat. 1084	lat. 780	lat. 776
AUTHENTUS PROTUS.	*date lit.* :			
1. *De ventre* (tropé) ..	24.VI	1	1	26
2. *Etenim sederunt*....	26.XII	2	2	2
3. *Dominus secus mare.*	29.XI	3	3	10
4. *Exclamaverunt*	1.V	4	.	4
5. *Exurge*	LX	5	5	3
6. *Justus ut palma*...	24.VI	6	.	8
7. *Gaudete in Dno.* ...	III Av.	7	12	1
8. *Justus non conturb.*	28.VIII	8	.	7
9. *Laudate pueri*......	10.VII	9	4	6
10. *Exaudi Dne. vocem.*	Do. p. Asc.	10	11	5
Alia fig(ura) :				
11. *Gaudeamus*........	5.II	11	9	16
12. *Suscepimus*........	2.II	12	10	15
		.	Rorate	14
13. *Statuit*..............	16.I	13	.	20
14. *Factus est Dominus.*	Do II p.P.	14	8	17
15. *Inclina*	— XV	15	.	18
16. *Da pacem*.........	— XVIII	16	7	.
17. *Justus es*..........	— XVII	17 (Sicut fui)	.	19
Alia :				
18. *Salus autem*	18.VI	18	14	24
19. *Scio cui*	30.VI	.	15	25
20. *Meditatio*	Fer. VI hebd. IV Quadr.	19	.	23
		Sapientiam	13	.
21. *Misereris*	Ciner.	21	17	22
22. *Lex Domini*.......	S° II Qu.	22	16	21
23. *Dicit Dnus. : Sermones*	23.XI	23	.	9 11-13 (ant. propr.)

Des relevés sur les pièces des autres tons aboutissent à des résultats similaires. Faut-il en inférer que notre lat. 1084, un peu moins complet que le lat. 1118, a été copié sur ce manuscrit plus complet et plus ancien ? Nullement, car plusieurs divergences sur le choix des tons psalmodiques impliquerait plutôt que nos deux manuscrits — et le lat. 780, de Narbonne — ont pris leurs distances par rapport à un ancêtre commun [1].

Ces remaniements du modèle commun supposé apparaissent encore mieux à la comparaison du plan des tonaires. Dans le lat. 1084, trois tonaires sont pratiquement juxtaposés : un pour les antiennes du graduel (introïts et communions), un second pour les répons et un troisième pour les antiennes de l'office, tandis que dans le 1118 (ainsi que dans le 780 et les deux autres analysés ci-dessus, lat. 776 et Harl. 4951), on examine dans chaque ton tous les genres de pièces liturgico-musicales.

Manuscrits rattachés au groupe toulousain :

a) *Paris, B.N. lat. 1240 :* Tropaire-prosaire de Saint-Martial-de-Limoges [2]. La première partie (fol. 1-80) date [3] de 933-936 : le tonaire se trouvant dans cette première section est donc bien situé dans le temps.

Bien qu'appartenant à un manuscrit incontestablement martialien, le tonaire se rattache, par le seul point de comparaison possible, les formules échématiques (*Nonenoeane*), au groupe toulousain : sur le canon de 20 variantes dressé plus haut (pp. 133-135), le ms. lat. 1240

---

1. Parmi les *exempla*, le ms.lat.1084 cite en VIII[e] ton l'ant. *Invitata* (f. 164[v]) queje n'ai pu identifier, et — en V[e] ton — l'ant. *Pontius adhuc* qui se réfère évidemment au martyr de Cimiez, honoré surtout en Provence et en Languedoc (13 ou 14 mai) : cependant, nous n'avons pas relevé trace de cet office dans l'antiphonaire d'Aurillac (Paris, B.N.lat. 944) : cette antienne ne viendrait-elle pas de l'ancêtre commun aux deux tonaires des manuscrits Paris, B.N.lat. 1084 et 1118 : le tonaire d'Aurillac (ms.lat. 1084) l'aurait maintenue tandis que le ms. 1118, moins complet, l'aurait laissé tomber...

2. Chailley, ms. B (*Études grég.* II, 1957, pp. 165-166 ; *École musicale de St. Martial*, pp. 78-80). — *Le Graduel rom.* II, *Les Sources*, p. 99. — [J. Hourlier], *La notation musicale...*, 1963, pl. 9. — *The Th.*I, p. 92. — H. Husmann, *Die Tropen- und Sequenzhds.* (RISM), pp. 137-139. — Russel (*The Southern French Tonary...*, p. 50), fait du ms. Paris, B.N.lat. 1240 le noyau central de son stemma (voir ci-dessus, p. 130), en raison — apparemment — de l'antiquité du manuscrit. Mais il en est ici, comme du prosaire (suivant la remarque d'Husmann, *loc. cit.*) : le ms. lat. 1240 nous offre une sélection. Il n'est pas un archétype. Cf. P. Evans, *Early Trope Rep. of St. Martial*, p. 46.

3. D. Gaborit-Chopin, *Décoration des mss... en Limousin*, p. 189. — Le catalogue *Mss. datés*, II, 1962, p. 61 (cf. p. 466 et pl.) indiquait la date 931-934.

ne répond que six fois, mais il est six fois d'accord avec le groupe toulousain contre le limousin, ce qui est déjà un critère valable [1].

L'absence des formules latines *Primum querite*, etc. à la suite des formules échématiques explique le petit nombre de variantes recueillies dans ce tonaire : mais cette absence constitue une note incontestable d'antiquité pour notre manuscrit.

Voici les principales divisions du tonaire :

f. 62ᵛ *Autentus protus : Nonenoeane*. R. *Civitas. Gloria Patri*... (verset orné des répons nocturnes). R. *Descendit*.

Plagi Deuteri : Noeagis, etc. (la suite du tonaire des répons nocturnes est très abrégée...)

f. 63 (en bas) *Nonenoeane* : (Intr.) *Gaudete... Salus autem*.

II. *Noeagis*, etc. (Les noms des huit modes manquent).

A partir du IVᵉ ton, *Gloria, seculorum Amen* (d'introït) inséré entre la formule échématique et l'incipit donné comme exemple.

f. 63ᵛ I *Nonenoeane* : *Gloria... Amen* (psalmodie de l'office) : une antienne par ton.

Le tonaire s'achève au fol. 64ᵛ et est suivi du Prologue neumé du Graduel *Gregorius presul* [2].

Ainsi, comme dans les tonaires du IXᵉ siècle et comme dans le latin 1084, nous avons trois tonaires juxtaposés : un pour les répons, un second pour les introïts et un troisième pour les antiennes de l'Office. Mais ce tonaire est singulièrement abrégé et allégé : il ne maintient qu'un seul exemple par ton, comme le tonaire de la collection théorique de Cracovie (cf. p. 69), dont la disposition est à peu près identique. Nous avons affaire ici, non à un tonaire pratique — tel celui d'Albi, — mais à un tonaire didactique.

b) *Paris, B.N. lat. 780* : Graduel de Narbonne [3], du XI-XIIᵉ siècle, qui comporte à la fin (ff. 122ᵛ-130ᵛ) un tonaire complet, sans lacune.

---

1. Les points de contact du ms. lat. 1240 avec le Midi ne se limitent pas au tonaire : l'office de sainte Foy de Conques, dans la seconde partie du manuscrit (f. 183 ss.) implique des relations avec les abbayes méridionales.

2. Ce manuscrit serait donc à ajouter aux manuscrits examinés par le Dr. STÄBLEIN, « *Gregorius Praesul* », *der Prolog zum Römischen Antiphonale* : *Musik und Verlag* (K. Vötterle zum 65.Geburtstag...), Kassel und Basel, 1968, pp. 537-561.

3. *Le Graduel rom.* II, *Les Sources*, p. 94. — RUSSEL, *The Southern French Tonary...*, pp. 42, 57, 101. — HERZO, *Five Aquitanian Graduals...*, pp. 17,

Dans ce tonaire sont classées toutes les catégories de pièces de chant, y compris les invitatoires, les offertoires [1] et les antiennes de procession, mais non — comme le lat. 776 — les séquences. Au début de chaque catégorie de pièces, on trouve notée la formule psalmodique *Gloria... seculorum, Amen,* que les pièces se chantent avec psalmodie — ce qui serait alors tout naturel — ou sans psalmodie : ainsi par exemple pour les alleluia et les offertoires [2].

Le tonaire appartient au groupe toulousain, mais il n'a pas été retenu comme témoin à part entière : il a été rattaché au groupe toulousain, car il n'a que 17 variantes sur 20 du groupe B et trois variantes du groupe A (limousin). Si par son plan ce manuscrit doit être rapproché des toulousains, il s'en sépare par une particularité propre : chaque ton est précédé d'une brève description de l'ambitus théorique qui le caractérise et cette description est textuellement identique à celle d'Odorannus de Sens [3] : mais alors qu'Odorannus suit l'*Alia Musica* dans l'établissement de la concordance entre tons grégoriens et pseudo-modes grecs, le tonaire de Narbonne donne l'équivalence entre les tons ecclésiastiques et les « modes » grecs énumérés par Boèce (IV, 15). Voici à titre d'exemple, la description du premier ton :

Tonaire de Narbonne.	Odorannus.
Autentus protus, id est auctoritate primus, qui et *ypodorius,* a mese incipit et in lycanos ypaton desinit ; usque ad pa[ra]nete diezeumenon ascendit et usque ad licanos ypaton, assumpta paripate ypaton descendit.	Autentus protus i.e. auctoritate primus, qui & Dorius. Hic a mese incipit et in lichanos hypaton desinit ; usque ad paranete diezeugmenon ascendit et usque ad lichanos hypaton, assumpta parhypate hypaton descendit.
Plagis proti id est pars primi qui *ypofrigius...*	Plaga[lis] proti, i.e. pars primi qui et hypodorius, id est subdorio,
etc.	etc.

216 ss. — Mig. Gros, *El Ordo romano-hispanico de Narbona* : *Hispania Sacra* XIX, 1966, pp. 312-401.

1. Les offertoires sont intitulés *Officii* (terme qui désigne parfois l'introït), par résolution fautive de l'abréviation OFF (= *Offerenda*).

2. Dans le graduel espagnol de Madrid (Ac.Hist.18, XIIe s.), graduels, traits, offertoires ont aux cadences principales une différence psalmodique (*Euouae*) comme des antiennes ! Cette singulière addition vient-elle d'un tonaire ?

3. Vaticane Regin. 577 f, 60v : voir chap. IX.

Voici les principales divisions du tonaire (ff. 122v-130v) :

f. 122v : INCIPIT ORDO TONORUM. *Autentus Protus*, etc. (comme ci-dessus).

Noeoeane. Gloria. Seculorum, Amen : Invitator(ia).

Primum querite... (avec exemples d'antiennes) : *De an(tiphon)is*

(Antiennes de procession, entre autres, l'ant. gallicane *Venite populi*) : *De añis. processioñ.*

Noeoeane, suivi du *Gloria Patri* des versets de répons prolixes : *De responsor(iis).*

Introïts : *De officiis.*

Kyrie du premier ton, indiqués par leur trope (*Clemens rector*, etc.) : *De Kyriis* (sic).

Quatre exemples de graduel, précédés de *Seuouae* (différence psalmodique) comme les antiennes : *De gradualibus.*

Trois exemples d'alleluia (avec *Seuouae*) : *De alla.*

Quatre exemples d'offertoire suivis de *Sanctus*, parfois avec trope (tel *Osanna Patris*), et *Seuouae. De officiis* [1].

Un *Agnus Dei.*

Six antiennes de Communion : *De communionibus.*

f. 124 : *Plagis Proti. Filius Primi...* [2]

Plan identique à celui du premier ton.

Parmi les pièces du huitième ton, on relève la communion *Nemo te* avec la même mélodie qu'au graduel (fol. 45) et la comm. *Oportet* comme au graduel également (fol. 41v). L'identité des deux témoins, graduel et tonaire sur cette dernière mélodie, est d'autant plus remarquable que la tradition narbonaise est, sur ce point, distincte de celle du reste du Sud-Ouest (voir plus loin, p. 153, le tableau comparatif des communions évangéliques de Carême).

Ainsi, le tonaire semble avoir été conformé à la tradition du graduel : cependant, on peut relever — comme dans les manuscrits d'Albi et de Toulouse — quelques divergences entre les deux traditions musicales enregistrées sur le même livre :

---

1. *Officiis* pour OFF(*ertoriis*) : voir p. 148, note 1.
2. Voir ci-dessus, p. 138 : les parties proprement « théoriques » du tonaire ont été éditées par F. Clément, *Histoire générale de la musique religieuse* (Paris, 1860), pp. 53-54.

	Tonaires			Graduels		
	Narb.	Albi	Toul.	Narb.	Albi	Toul.
Introit :						
Deus in loco	VII			V	VII	VII
Intret	IV	IV	III	IV	IV	IV
Communions :						
Dico vobis	VIII	V		V	V	V
Multitudo	I	II		II	II	II
Primum querite......	VI			VIII	VI	VI

On notera que, dans le premier et le dernier cas, le graduel est en marge de la tradition aquitaine pure, représentée par le consensus des graduels d'Albi et de Toulouse [1] : c'est alors le tonaire qui rejoint cette tradition aquitaine.

Le contingent de pièces d'origine locale dans le tonaire de Narbonne est en quantité minime. Relevons l'antienne *Apostolica jussione* (IIe ton, au fol. 124), de l'office de saint Saturnin, et *Dum crudelissimus* (*ibid.*).

c) *Paris, B.N. lat.* 7185 *:* Le manuscrit latin *7185* regroupe plusieurs cahiers de manuscrits de provenances très diverses : il contient en effet un fragment de tropaire avec notation alphabétique [2], un tonaire français de Fleury-sur-Loire [3] et enfin un tonaire aquitain du début du XIIe siècle dont les feuillets sont reliés en désordre [4]. L'ordre des feuillets doit se reconstituer ainsi :

fol. 117 : Traité préliminaire commençant par un tableau des degrés suivant la terminologie grecque en usage chez les théoriciens : depuis l'*Acumen* (en haut du tableau) c'est-à-dire le degré

1. Le graduel de Narbonne indique en outre une mélodie propre pour la Com. *Qui biberit* (absente du tonaire), la Com. *Beati mundo corde* et d'autres pièces : il est donc un peu en marge de la tradition aquitaine pure.

2. Fol. 110-115 : un autre fragment du même tropaire est relié à la fin du lat. 10756, ff. 70-71 : dans ces *membra disjecta*, le texte liturgique est tracé à l'encre rouge.

3. Fol. 116 dont le texte continue sur les ff. de garde du lat. 2667 A (voir *Annales musicologiques* IV, 1956, p. 12 et, plus loin, le chap. IX).

4. Ce tonaire n'est pas retenu par C. Th. Russel dans sa dissertation (*The Southern french Tonary...*) ; l'analyse de *The Th* I, p. 98 est insuffisante pour situer le manuscrit.

le plus aigu (Nête des hyperbolées) jusqu'à la *gravitas* (en bas du tableau) avec le *proslambanomenos* : ce tableau qui devait être reproduit huit fois — à chaque ton — indique le degré final du ton considéré (*finis*), le terme supérieur qu'il est théoriquement possible d'atteindre (*rara ascensio*) et enfin le terme inférieur du ton (*rara remissio*).

Suit un chapitre *De informationibus troporum* : *Nunc vere* (?) *illud /////ndum est quod cum...* [1]

Au fol. 117^{v}, l'exemple noté classique pour retenir les intonations des huit tons psalmodiques :

I	II	III	IV	V
Pater in	*Filio*	*Filius*	*in Patre*	*Spiritus*

VI	VII	VIII
Sanctus ab	*utroque*	*procedens.*

Primus tonus jure non habet...

Le traité s'interrompt au bas du fol. 117^{v} : *Sciendum quod pro istarum nominibus vocum////*

Au fol. 124, explication de la main dite de Gui d'Arezzo. Le tonaire commence enfin au fol. 124^{v} par le premier ton. Le titre *Primum querite* (et celui des tons suivants) est tracé en majuscules arrondies qui rappellent l'alphabet parfois employé dans certaines inscriptions du XIIIe siècle. Cependant, écriture et notation appartiennent bien encore au XIIe.

Primum querite regnum Dei . Noeoeane.

Antiennes de l'office (avec bref commentaire de chaque différence).

Suite du fol. 124^{v} au fol. 121 ; fin de la série des antiennes au fol. 122, puis *De officiis* (antiennes d'introït du premier ton).

f. 122^{v} Graduels, alleluia, offertoires, communions.

f. 118 : fin du premier ton : *Jam cesset primus tonus. Incipiatque secundus. De ratione hypophrygii et consonantiarum eius ordine. Secundus tonus id est plagis proti, qui et ypophrigius, in licanos ypaton...*

f. 118^{v} Tableau (*Acumen... Gravitas,* comme pour le premier ton) :

Secundus tonus non habet $\overset{a}{x}$ *c.l.* $\overset{a}{xi}$*.d. ascendit tamen...*

---

1. Le fragment du fol. 125, demi feuillet mutilé, appartient aux généralités du début : il y est question de la division du ton et du demi ton en « scisma ».

Secundum autem simile est huic . Noeagis. Antiennes de l'office (suite au fol. 123).

Entre 118 et 119, un fragment de feuillet du même tonaire.

f. 119 (le début théorique du IIIe ton manque) : antiennes et répons du IIIe ton. Fol. 119^v : introïts ; fol. 120 : graduels, alleluia, offertoires, communions.

fol. 120 *Quartus tonus, id est plagis deuteri, qui et dorius*... continué par la « *descriptio* » habituelle (fol. 120^v) et *Quarta vigilia*...

Les tons V, VI et VII manquent.

fol. 109 (le début théorique manque) *Octo sunt beatitudines . Noeagis.* Antiennes de l'office et (f. 109^v) répons. Les pages concernant les pièces de la Messe sont perdues.

Pour déterminer l'origine de notre tonaire, nous pouvons partir de deux indices : les variantes des formules modales et les pièces à mélodies multiples.

A cause des nombreuses lacunes du manuscrit, nous ne pouvons tirer grand chose des variantes choisies dans les formules modales ; nous avons en effet seulement dix variantes (sur la liste des vingt retenues : voir pp. 133-135) qui se répartissent en trois groupes : 5 variantes « toulousaines », trois variantes « limousines » et deux variantes particulières. Notre manuscrit aurait donc tendance à se rapprocher du groupe toulousain si... dans les dix cas de lacune il s'était comporté comme dans les dix cas où il peut « répondre » au test des variantes.

Second critère de classement : les pièces à mélodies multiples. Parmi les pièces citées dans le tonaire, nous relevons trois communions évangéliques de Carême [1], pièces pour lesquelles la tradition manuscrite du Graduel grégorien nous transmet plusieurs versions mélodiques : la Com. *Oportet te* (samedi de la IIe semaine de Carême) se chantait suivant neuf mélodies différentes ; *Qui biberit* (vendredi de la IIIe semaine), suivant six mélodies, etc. [2]. En désignant chaque

---

1. En Carême, les communions se succèdent dans l'ordre numérique des Psaumes : cinq d'entre elles ont été supprimées — avant la composition de l'archétype du Graduel grégorien — et remplacées par des pièces tirées de la péricope évangélique du jour : ces lectures de l'Évangile sont en relation avec les anciens Scrutins préparatoires au Baptême : voir R. J. HESBERT, *Antiphonale Missarum Sextuplex* (Bruxelles, 1935), pp. XLVI ss.

2. Voir les remarques de G. BEYSSAC, *Rev. de Musicologie* XL, 1957, p. 139 ; R. J. HESBERT, *Paléo. Mus.* XIV, pp. 226 ss. ; S. MAROSSZEKI, *Origines du chant cisterc.* (Rome, 1952), pp. 102 ss.

LES MÉLODIES DES COMMUNIONS ÉVANGÉLIQUES DE CARÊME.

	MANUSCRITS AQUITAINS						MSS. FRANÇAIS	CATALOGNE
	SW. France [1] Castille [2]	St Yrieix (lat. 903)	St Mart. (l. 1132)	Tonaire (l. 7185)	Narb. (l. 780)	St Flour Clermont 73	Mss. frç. [3] Prov. [4] « Stand. » [5]	Tonaire de Ripoll [6]
COMM. Oportet te.	D	D	D	D	H (dérivé de D)	D	A	////
Qui biberit.	D²	D²	F²	D	E²	B²	B²	B
Nemo te ..	C	{ E + C	E	///	C	A	A	C
Lutum.....	C	C	C	///	C	C	A	C(?) + A
Videns......	C	C	D	C	C	C	A	B(?)

Témoins des différentes versions mélodiques :

1. (SW. France) : Paris, B.N. lat. 776 (Gaillac) ; Br. Mus. Harl. 4951 (Toulouse), Langres, Sémin. (Saugnac) ; Toulouse, Arch. Hte. Garonne, fragm. aquitain (Comm. *Qui biberit* seulem.) ; B.N. lat. 1118 (Tonaire) : Com. *Videns* seulem.

2. (Castille) Madrid, Academia Histor. 18, 45, 51 ; Palacio Naç. 429 ; Tolède, Bibl. Capitol. 35.10.

3. (Mss. français) : Le groupe de Saint-Denis (abbaye de Saint-Denis, Paris [mais non Sens], Beauvais, Corbie) ; la Champagne ; les anciens bretons ; quelques mss. normands ; Chartres, Le Mans ; le Val-de-Loire (Maillezais, Barbechat, Angers, Tours, Orléans, Fleury, mais non Nevers et Longré) ; Lyon, la Bourgogne (en part. Cluny).

4. (Provence) : Valence (graduel d'Hautecombe et Nîmes 4) ; on y rattache le graduel clunisien de Bruxelles II 3823, peut-être auvergnat (Sauxillanges ?).

5. Ce groupe que nous appelons « standard » est constitué par les manuscrits français, mais encore par la majorité des allemands, sauf dans les zones de transition (Rhénanie, Allemagne du Sud) et par un grand nombre d'italiens (sauf Monza, Vercelli [voir p. 171], Lucca, *etc.* et enfin l'Italie du Sud : la version des manuscrits bénéventains est reproduite dans *Pal. Mus.* XIV, p. 227 ss.) ; enfin, le *Graduale Romanum*.

6. (Ripoll) : Barcelone, Arch. Coron. Aragon, Rip. 74 (Tonaire : voir plus bas, p. 160) ; même mélodie pour la com. *Videns* que dans Londres, Br. Mus. add. 30850 (Silos), décrit p. 161.

type mélodique par une lettre, nous obtenons un moyen direct de classement qui se résume dans un tableau (voir page précédente) : ce tableau servira ultérieurement de base de comparaison pour les tonaires étudiés plus loin.

Il ressort de ce tableau que notre tonaire lat. 7185 se rattache encore, malgré les lacunes des communions *Nemo te* et *Lutum*, au groupe « toulousain » : il est malheureusement impossible de préciser davantage faute de citation de pièces propres composées pour les saints locaux.

2. Groupe limousin :

Sur la base de notre canon de variantes (ci-dessus, pp. 133-135), deux manuscrits provenant de Saint-Martial-de-Limoges constituent le groupe limousin : le Paris, B.N. lat. 909 et le lat. 1121 (note 1).

a) *Paris, B.N. lat. 909 :* Tropaire-prosaire de Saint-Martial-de-Limoges, dont les trois parties datent du premier tiers du XIe siècle. Le tonaire (fol. 251-257v) fait partie de la section datée du début du XIe siècle [2]. Notation aquitaine à diastématie imprécise. Guidon en fin de ligne ou parfois *e* (= *equaliter*), mais plus rien après le fol. 206. Le ton de certaines pièces dans le courant du manuscrit est indiqué en marge par un chiffre romain (voir ci-dessus, p. 110 et 111).

Le tonaire comprend deux parties distinctes : tonaire de l'antiphonaire de l'Office (ff. 251-255) et tonaire du Graduel (ff. 255-257v), qui comporte aussi les graduels et offertoires, mais non les alleluia.

Il est possible que le titre du tonaire a été gratté pour transcrire une antienne à saint Martial [3] : il ne reste actuellement qu'un sous-titre :

---

1. Les tropaires de ces deux mss. font partie du premier groupe dans le classement établi par G. Weiss (*Zum Problem der Gruppierung südfranzösischer Tropare :* Arch.f.Musikwiss. XXI, 1964, p. 168) et de la Family I du groupement établi par Dav. G. Hughes, *Further Notes on the Grouping of the Aquitanian Tropers* : *Journ. of the Americ. Mus. Soc.* XIX, 1966, pp. 3-12. Les résultats de notre classement sont substantiellement identiques : j'ai seulement inversé l'ordre de présentation. Voir aussi l'étude de Paul Evans, *The Early Trope Repertory of St. Martial de Limoges* (1970), pp. 45 ss.

2. Chailley, ms. (*Étud. grég.* II, p. 174 ; *École de St. Martial*, pp. 88-92) ; Bibl. Nat. *Catalogue des mss. lat.* I, p. 322 ; *Mss. datés* II, p. 39 ; H. Husmann, *Die Tropen- und Sequenzhds.*, pp. 118-119 ; Russel, *Southern Fr. Tonary*, p. 43 ; D. Gaborit-Chopin, *La décor. des mss. à St. Martial*, pp. 80-81, 183 ; pl. 37 (no 69) et 44.

3. Dans le tonaire lui-même, on relève plusieurs traces de grattages (f. 255, 255v).

Inci(pi)unt thoni, authentus protus supra antiphonas seu responsoria . Noannoeane . Primum querite regnum Dei.

Antiennes de l'Office — f. 251^v^ *Inde de Responsoriis.*

De secundo thono Proti filius PiMi (= Primi) *contra ex alterius avi proba respons inthonaret. Noeagis. Secundus autem...*

f. 254^v^ Psalmodie ornée (pour les cantiques évangéliques de Laudes et Vêpres) suivant les huit tons, sur *Gloria Patri...*

f. 255 *De introitibus in primo thono Autenti proti. Noannoeane* (même mélisme qu'au fol. 251) : *Gaudete in Domino, Suscepimus, etc.*

f. 257 (après le huitième ton) *Item de introitibus* : psalmodie ornée d'introït, suivant les huit tons (chiffre romain en marge), sur Gloria Patri...

On remarque au IVe ton la mélodie de la Com. *Videns* telle qu'on la trouve dans les manuscrits français ou dans les manuscrits clunisiens d'Auvergne, mélodie de type différent de celle des graduels aquitains [1].

b) *Paris, B.N. lat. 1121 :* Tropaire-prosaire de Saint-Martial-de-Limoges. Le tonaire figure au fol. 201^v^-206, dans une section du manuscrit datée [2] des années avant 1029, section au contenu identique à celle du ms. lat. 1120, mis à part le tonaire qui ne figure pas dans ce dernier manuscrit.

fol. 201^v^ AUTENTVS PROTVS HOC EST AVCTORITAS PRIMA

f. 202 : *Noannoeane . Primum querite...*

Gloria seculorum Amen. A. Misso Herode A. Traditor autem

Gloria seculorum Amen A. Dominus veniet A. Loquere Domine

......

Gloria seculorum Amen A.O vir presta(ntissime) R. Descendit.

Gloria Patri et Filio... (mélodie des versets de répons du premier ton *De introitibus* (fol. 202^v^)... *De communionibus.*

---

1. Voir le tableau de la p. 153.
2. CHAILLEY, ms. D[1] (*Etud. grég.* II, 169-171; *Ecole St. Martial*, pp. 81-83) ; *Le Graduel rom.* II, p. 98 ; HUSMANN, *Die Tropen-*, pp. 130-131 ; Facs. du fol. 24^v^ dans *Annales musicol.* VI (1958-1963), pl. I ; RUSSEL, *Southern Fr. Tonary*, p. 43 et 222 (transcr. du tonaire) ; D. GABORIT-CHOPIN, pp. 61-62, 71-75 ; pl. 36-39. P. EVANS, *Early Trope*, p. 48, 129, ss., 271-273 (formules du tonaire).

PLAGI PROTI *hoc est junior primi* (même disposition qu'au premier ton ; ainsi jusqu'au huitième ton).

fol. 206 : Psalmodie simple (pour les antiennes de l'office) et psalmodie d'introït.

Ce tonaire choisit à peu près tous les mêmes exemples — quoique en nombre plus réduit — que le tonaire précédent, sauf cependant pour les introïts du premier ton où les différences d'ordre et de choix sont assez notables. Les titres des huit tons sont rédigés différemment, mais les gloses explicatives sont identiques.

La distinction des exemples entre pièces de l'Office et pièces de la Messe est observée à l'intérieur de chaque ton, tandis que dans le lat. 909 cette distinction est source de division en deux chapitres — selon le système ancien — à l'intérieur desquels on reprend l'énumération des huit tons.

3. Groupe dérivé des deux groupes précédents :

Quelques tonaires en notation aquitaine se rattachent par leurs variantes à la fois au groupe toulousain et au limousin. Il n'est pas possible de désigner avec certitude leur appartenance à un groupe de préférence à un autre : ces manuscrits apparentés aux deux groupes forment un nouveau sous-groupe dérivé des deux précédents.

a) *Paris, B.N. lat. 7211* : Recueil de théoriciens de la musique [1], écrit en partie dans le courant du XIIe siècle (fol. 73-151v) et en partie à la fin du XIIe siècle (fol. 1-72v).

Ce manuscrit très complexe comprend quatre tonaires :

Premier tonaire (fol. 17v-19) : Mal copié, sans aucun soin. Pas de notation musicale. fol. 17v *Incipiunt toni I. Authentus protus. Nonan Noeane.* Antiennes de l'office puis antiennes d'introït. Au deuxième ton et aux suivants, ne cite qu'un ou deux exemples

1. *The Th.*I, pp. 101-105. — J. Smits van Waesberghe, *Musikerziehung im MA.* (1969), Abb. 35, 39, 40, 43, 49-50, 90, 101-102. — Cet important ms. aquitain présente plusieurs indices de parenté avec le centre de Luxeuil en Bourgogne : il contient en effet (fol. 123v) le poème *Hactenus tetendi liram* (concernant en partie les consonances), dû à Guido (Gudino) de Luxeuil : cf. G. Vecchi, *Il planctus di Gudino di Luxeuil* : *Quadrivium* I, 1956, pp. 19-40. D'autre part, les variantes textuelles de la *Commemoratio brevis* (cf., p. 63, note 5) et surtout celles de l'*Alia Musica* (cf. éd. Chailley, p. 65) rapprochent le ms. lat. 7211 du lat. 7212 : ce dernier contient copie d'une bulle d'Honorius II en faveur de Luxeuil (cf. *Rev. de Musicol.*, XLIX, 1963, p. 116).

par ton. Au fol. 18^{v} on relève les antiennes du ton dit « pérégrin » parmi les pièces du VIIe et du VIIIe ton. — Ce tonaire englobe les quatre modes paraptères.

Second tonaire (fol. 128^{v}-131^{v}) : les incipit sont notés en points superposés aquitains. Fol. 128^{v} *Pater in* ‖ *Filio* ‖ *Filius* ‖ *In Patre,* etc. (intonations des huit psalmodies simples).

Primus tonus habet tres varietates in introytibus... In communionibus habet duas varietates... Au quatrième ton, on relève parmi les communions l'ant. *Videns Dominus,* mélodie de type A (voir p. 153).

Troisième tonaire (fol. 144^{v}-145) : Tonaire abrégé analogue au premier, mais mieux transcrit ; sans notation musicale. Les quatre modes paraptères ne sont pas repris.

Quatrième tonaire (fol. 148-149) : Tonaire abrégé avec notation alphabétique [2]. Ne donne que les différences avec un seul exemple par différence. Le tonaire donne à nouveau les formules d'intonation (*Noannoeane... Primum querite... Octo sunt beatitudines*), avec notation aquitaine adiastématique [2].

Comme les formules sont notées, il nous est possible de les classer : par onze variantes, ce tonaire se rattache au groupe limousin et par neuf variantes au groupe toulousain. On remarque au premier ton l'antienne *O quam beatum,* pièce propre dont l'identification apporterait peut-être un élément de localisation.

b) *Naples, Bibl. Naz. VIII D 14* (*già 164*) *:* Manuscrit de petit format, du début du XIIe s. Notation aquitaine diastématique [3]. Après l'*Enchiridion liber* (*qui fuit compositus a dño. Oddone qui fuit peritus in arte musica...* f. 1^{v}), suit une lettre d'un évêque A. à un autre évêque E. (initiales seulement), savant spécialiste de l'*Ars Musica,* au sujet des huit tons. La réponse de E. comporte un tonaire

---

1. Cf. A. de la FAGE, *Essais de diphtérographie musicale...,* pp. 194-195 ; S. WANTZLOEBEN, *Das Monochord als Instrument und als System* (Halle, 1911), p. 45.

2. Facs. du tonaire des ff. 148^{v}-149 et de la « main musicale » qui suit dans J. SMITS VAN WAESBERGHE. *Musikerziehung...,* p. 109, Abb. 50 et p. 123, Abb. 59.

3. La portée utilise une seule ligne rouge. Description du ms. par R. ARNESE, *Codici d'origine francese della B. Naz. di Napoli* : *Études grég.* III, 1959, pp. 30-31 (avec facs du début du tonaire, f. 21) ; *I Codici notati della B. Naz. di Napoli* (Firenze, 1967), p. 161, n° 46 e Tavola XXI (facs. du fol. 22^{v} = ant. du Ier ton). *The Th.*II, pp. 72-73.

noté (f. 21-40v) avec description des différences et quelques exemples [1] : f. 21, *Primum querite... Nonenoeane*. Antiennes de la Messe, antiennes de l'Office ; *Gloria Patri... sclorum, Amen* (pour les répons prolixes) ; antiennes d'invitatoire. — F. 26, *Secundum autem...* (même plan). — IIIe ton (f. 27v)... VIIIe ton (f. 38v).

Les citations d'exemples sont nombreuses au premier ton, mais en petit nombre aux tons suivants. Les citations caractéristiques sont l'introït *Si enim* (*credimus*), au IVe ton, pièce pour les défunts assez répandue en zone aquitaine [2], et surtout l'antienne *Juliani invictissimi* (f. 25, Ier ton), appartenant à l'office de saint Julien le Martyr, honoré principalement en Auvergne [3].

Une origine auvergnate pour le manuscrit de Naples expliquerait assez bien la répartition des variantes relevées sur les formules d'intonation (10 var. « limousines », 5 toulousaines et 4 « neutres »). Le manuscrit a été recueilli dans la collection de la famille des Farnese, commencée vers 1493-1494, avant d'émigrer — avec la fameuse bibliothèque, — à Naples.

c) *Paris, B.N. nouv. acq. lat. 443 :* Ce recueil de 36 feuillets comprend deux manuscrits nettement distincts : dans le premier, figure un office de sainte Foy (f. 1-17v), composé dans l'ordre numérique des tons [4] et un office de sainte Madeleine (f. 19v ss.), tous deux suivant le rite monastique et en notation aquitaine.

Le second est différent à tous points de vue : le format des pages est supérieur d'un centimètre à celles du premier manuscrit. Ce second manuscrit est d'ailleurs un membrum disjectum du ms. 240

---

1. Le texte de cette curieuse « correspondance » se retrouve avec de nombreuses variantes rédactionnelles, dans Berlin, Staatsbibl. der Stiftung Preuss. Kulturbesitz, Ms.Lat. Oct.265, du XIIe s. (cf. pp. 230 ss. ci-dessous). Le début du ms. est apparenté à Plaisance 65, f. 3 (cf. chap. V). Le tonaire — sans notation — ne cite qu'un exemple par différence et présente plusieurs omissions.

2. Mais ailleurs aussi ! Cf. *Études grég.* II, p. 93, n° 14 (liste de mss.).

3. Paris, B.N.lat. 944 (Aurillac), f. 141, col. 5 ; B.N.lat. 1274 (Brév. de Clermont), f. 470 ; Bréviaire imprimé de 1553 pour la Chaise-Dieu. — Reims, ms. 321 (191), écrit au XV-XVIe s. pour St. Julien de Reims, a emprunté son office noté à St. Julien de Brioude. Le Limousin (mss. de St. Martial) et la région de Toulouse semblent ignorer l'office de st. Julien : cependant, Tolède, B.Cap.44.1 (Sud-Ouest de la France) et Escurial L III 4 (copié en Espagne sur un modèle languedocien) donnent quelques antiennes pour Laudes ou Vêpres : l'ant. *Juliani* n'y figure pas.

4. Première antienne du premier ton ; seconde antienne du deuxième ton, etc. Cet office est différent de celui de Sélestat 22 de sainte Foy de Sélestat (en notation aquitaine). L'alleluia (fol. 15), V. *Apparuit Virgo Fides* se retrouve dans le lat. 1240, fol. 188v et dans Clermont 73, fol. 276v. Voir un facs. phototypique dans A. BOUILLET et L. SERVIÈRES, *Sainte Foy, vierge et martyre* (Rodez, 1905), p. 645.

d'Orléans [1] (ff. 33-48), tandis que l'office de sainte Foy appartenait au ms. 347 de la même bibliothèque [2]. La réunion des deux manuscrits sous la même reliure est purement fortuite et si le premier vient sûrement du sud-ouest de la France, il est très difficile de se prononcer sur l'origine du second qui contient le tonaire.

Au fol. 36ᵛ une ligne en notation à points superposés est singulièrement semblable à la notation aquitaine ; mais le tonaire luimême n'est pas noté suivant ce système. Il semble qu'on est en présence d'une notation française sur quatre lignes, avec lettres-clés au début de chaque ligne, sans guidon en fin de portée [3].

Aucune pièce caractéristique dans les *exempla* ne permet de préciser l'origine du tonaire. Plus loin, avec une notation identique à celle du tonaire, on relève l'hymne *Celebremus festa Johannis Baptistae* (fol. 34, B), mais l'origine de cette hymne est inconnue [4].

Par les variantes des formules d'intonation, le manuscrit offre une certaine parenté avec le groupe limousin (dix variantes), mais il faut remarquer que sur sur les vingt variantes du sondage il ne se prononce que sur quinze d'entre elles (quelques formules sont restées sans notation).

En résumé, les relations de ce tonaire avec la zone aquitaine sont fort ténues et même, peut-on dire, extrinsèques au tonaire lui-même. Ce tonaire ne comporte ni titre rubriqué, ni sous-titre.

fol. 29, A : *Primum querite...* (pas d'echema au premier ton) : antiennes d'introït et antiennes de l'office. *Gloria Patri* des répons prolixes.

fol. 29ᵛ, B : *Secundum autem... Noeais. Plaga proti,* etc. (mêmes divisions qu'au premier ton).

4. Tonaires espagnols rattachés au groupe aquitain :

Un demi-siècle avant que la Castille n'ait reçu la liturgie romaine et le chant grégorien — destinés à remplacer le rit hispanique aboli

1. Manuscrit volé par Libri (Libri 78) : L. Delisle, *Catalogue des mss. des fonds Libri et Barrois* (Paris, 1888), p. 15 et 16.
2. La suite des pièces liturgiques des deux offices mentionnés se poursuit dans ce ms. 347 (M. 296) d'Orléans, également en notation aquitaine (cf. D. Grémont, *Le culte de St. Foi ... Rev. du Rouergue* 23, 1969, 165-175.
3. La forme de certains neumes (scandicus, clivis, torculus) ferait penser à un modèle italien (le ms. contient des extraits de Guy d'Arezzo) : l'absence de guidon serait plutôt l'indice de notation française : voir mes remarques dans *Festschrift Br. Stäblein* (Kassel, 1967), pp. 128-129.
4. Cet incipit manque au *Repert. Hymnologicum* et dans les MMMÆ I

par Rome à la fin du XIe siècle — un témoin du chant grégorien se rattachant à la tradition aquitaine se révèle dans un manuscrit catalan : le tonaire de Ripoll. Un autre tonaire a été inséré en marge d'un des tout premiers témoins du chant grégorien en Castille, l'antiphonaire de Silos.

a) *Barcelone, Archives de la Couronne d'Aragon, Ripoll 74* : Sur les premiers feuillets d'un manuscrit des Étymologies d'Isidore, une main catalane du XIe siècle a transcrit et noté un petit tonaire (fol. 1^v-5^v) dans lequel les tons sont désignés par *Sonus* au lieu de *Tonus* comme dans certains tonaires du Sud-Ouest de la France, tel que ceux de Toulouse et de Narbonne [1].

Voici le plan du tonaire, noté en neumes catalans [2] :

fol. 1^v *Hii sunt octo Soni sicut octo sunt partes orationis* (sous-titre, en capitales rustiques, emprunté au *Microlog*, cap. XIII) : *(N)oeoeane, Noeagis*... les huit formules échématiques à la suite, comme dans les manuscrits de l'*Enchiriadis* ou de la *Commemoratio brevis*.

Quid nobis oporteat inchoandum adoptat : Primum querite regnum Dei... Octo sunt beatitudines (les huit formules latines).

Hec octo sunt Gloriae per quem officii innectuntur ad primo Sono usque in vocibus VIII : Gloria Patri... d'introït (*officium*) suivant les huit tons, précédés chacun d'un chiffre romain.

Et similiter octo Gloriae per quem pertrahuntur responsi ad primo sono usque in (VIII) : versets des répons prolixes de l'Office.

Et inde ut supra octo Gloriae per quem antiphonis cum psalmis modulantur ad primo sono usque in VIII sono (psalmodie simple).

Suivent les incipit d'introït ; quelques graduels, alleluias, offertoires et communions : les incipit de répons et antiennes de l'office.

Par plus d'un point, ce manuscrit se rattache aux aquitains. Il cite parmi les pièces du VIIIe ton l'introït *Domine dilexi decorem*, propre aux manuscrits du Sud-Ouest de la France, pour la messe du deuxième dimanche de Carême, primitivement aliturgique [3]. En

---

1. Dans un manuscrit catalan du XVe siècle (Gerona, Semin. 148), cité par Br. Stäblein (art. « Passion » : MGG. X 896), le récitatif orné de la finale de la Passion (*Altera autem die*...) est désigné sous le terme « *sonus major* ».

2. M. Sablayrolles, *Une notation grégorienne espagnole* : « *Al Maestro Pedrell Escritos heortesticos* (Tortosa, 1911), p. 303. — H. Anglès, *La Musica a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona, 1935), p. 134, n° 1, fig. 26. — G. Sunyol, *Introduction à la paléographie musicale*..., p. 366, pl. 108 (facs. du fol. 4 contenant les pièces de la Messe du Ve ton).

3. Pour ce *Dominica vacat* on reprenait le plus souvent l'intr. *Reminiscere*

outre, deux mélodies sont indiquées pour la communion *Mirabantur* : une mélodie en Ier ton et une seconde en VIIe ton, beaucoup plus répandue — encore en usage au Graduel romain ; ce doublet mélodique se rencontre dans le graduel de Gaillac (B.N. lat. 776, f. 25). Enfin, pour la communion *Beati mundo corde*, même mélodie qu'à Narbonne (B.N. lat. 780, fol. 97v), différente de celle des autres aquitains [1].

A côté des pièces usuelles du Graduel (graduels, alleluia [2], offertoire) et de l'antiphonaire, le tonaire cite quelques pièces tirées d'anciens offices propres : au Ve ton, ant. *Beata Augusta*, de l'office de saint Symphorien ; ant. *Julianus sanctus*, pour saint Julien le Martyr [3] ; au VIe ton, l'antienne *Igitur quia viribus*.

Malgré ses sources aquitaines, choisies avec éclectisme, ce manuscrit garde une originalité propre, surtout en raison de son plan et de ses titres.

b) *Londres, British Museum, add. 30850 :* Antiphonaire monastique de l'abbaye Saint-Dominique-de-Silos, en Castille, avec les pièces de chant grégorien traditionnelles, mais transcrites en lettres wisigothiques et notées en notation neumatique du Nord de l'Espagne, comme les anciens livres de chant hispanique [4].

Cet antiphonaire est donc un manuscrit de transition écrit et noté au moment où l'ancienne liturgie hispanique fut remplacée par le rit romano-bénédictin vers la fin du XIe siècle [5].

Dans les marges des dernières pages du manuscrit (fol. 235v-241v), une main du début du XIIe siècle a transcrit un tonaire : le texte de

---

du mercredi des Quatre-Temps, sauf en Bretagne, où on avait composé l'intr. *Sperent in te* et dans le Sud-Ouest de la France, où on chantait l'introït *Domine dilexi decorem* : cf. *Acta Musicologica* 35, 1963, p. 61, note 42.

1. Voir le tableau de la p. 153, pour les communions évangéliques de ce ms.

2. Entre autres l'alleluia *Ne timeas* qui se trouve dans les graduels aquitains et italiens : SCHLAGER, *Thematischer Katalog...*, n° 395. MMMÆ VII, p. 328.

3. Cette ant. n'appartient pas aux anciens offices cités p. 158, note 3 : elle est probablement identique à l'ant. *Sanctus Julianus* des fragments aquitains des Archives de la Haute-Garonne.

4. Voir un facsimilé de la notation dans *The Musical Notation of the Middle Ages*, pl. IV et dans CAO II, pl. XI.

5. De l'abondante bibliographie concernant surtout la paléographie du ms., nous retiendrons seulement l'introduction à l'édition intégrale du texte faite par R. J. HESBERT (CAO II, pp. XVII-XIX). Remarquons qu'un bréviaire noté de Silos (Br.Mus.add. 30848) est à peu près contemporain de notre antiphonaire : même écriture et même notation. — Sur la suppression de la liturgie hispanique et l'adoption du rit romain, voir P. DAVID, *Grégoire VII, Cluny et Alphonse VI : Études historiques sur la Galice et le Portugal*, Paris-Coïmbre, 1947, notamment le chapitre consacré aux livres liturgiques.

cette addition marginale est écrit en écriture wisigothique, puis — à partir de la septième ligne — se poursuit en minuscule courante. La suite du texte du tonaire se répartit là où il y a de la place dans les marges, en interlignes et parfois même sur grattages. Le tonaire est d'ailleurs inachevé et ne se poursuit pas au delà du VI[e] ton.

La notation de ce tonaire ne se laisse pas clairement définir : nous ne sommes en présence ni de la notation à points superposés classique, ni de la notation wisigothique. Ces neumes rappelleraient plutôt par certains détails les notations de l'Italie du Nord.

D'ailleurs, la présence des antiennes *Pro fidei meritis, Naturae genitor* de l'office dominical ne s'opposerait pas à une origine italienne du tonaire [1]. Cependant, par les indications tonales assignées à plusieurs introïts [2], le tonaire de Silos a tendance à se rapprocher du classement adopté par les graduels et tonaires aquitains.

***

L'analyse de tous ces tonaires aquitains a révélé des liens de parenté en tous sens aussi bien à l'intérieur de la « zone aquitaine » qu'entre le Sud-Ouest de la France et l'Espagne. Ces relations, explicables par plusieurs raisons [3], nous amènent naturellement à la question capitale de l'archétype : ces tonaires du X[e] et du XI[e] siècle découlent-ils d'un archétype plus ancien, source de la tradition aquitaine ?

Il est évident que certaines particularités ne peuvent s'expliquer que dans l'hypothèse d'un ancêtre commun : ainsi, dans le groupe toulousain, se rencontrent dans tous les manuscrits du groupe les mêmes tropes pour l'introït *De ventre* ; au IV[e] ton, les mêmes tropes pour l'intr. *Resurrexi* [4]. Bien mieux, dans ces tonaires, l'introït *De ventre,* pour le 24 juin, vient en tête des introïts du premier ton et

---

1. Dans l'étude des manuscrits grégoriens d'Espagne, il ne faut pas sous-estimer l'apport italien, au moment de la suppression du rit hispanique. Les bibliothèques d'Espagne conservent maints livres apportés d'Italie au moment de la réforme : par ex. le ms. 10 de Tortosa, missel toscan du XI[e] siècle.

2. Une seule comm. évangélique est citée (*Videns Dominus*), suivant la même mélodie que le tonaire de Ripoll : voir plus haut, p. 153, note 6.

3. Le facteur des relations monastiques de maisons telles que Aurillac, Moissac, Conques, etc. entre elles et avec l'Espagne, n'est pas négligebale : voir Ch. HIGOUNET, *Une carte des relations monastiques transpyrénéennes au Moyen-Age* : *Revue de Comminges,* t. LXIV, 1951 (en espagnol, dans *Pireneos* VII, 1951, pp. 543-553).

4. Les tropes de l'*Amen* final de l'Intr. *Nunc scio vere* dans le tonaire du lat. 776 (f. 152v) sont différents de ceux qui sont notés au fol. 101v, dans le corps du graduel. De même, pour les tropes de *Resurrexi* (voir ci-dessus, pp. 141-142).

Resurrexi, pour le dimanche de Pâques, en tête des pièces du IVe ton, alors que ces pièces devraient se trouver, compte tenu de l'ordre liturgique, au milieu de la série [1].

Mais au delà du groupe toulousain et du groupe limousin, pourrions-nous saisir un moyen de déterminer si un archétype très ancien ne se place pas en tête de la tradition aquitaine ? Pour dégager les liens qui rattachent les tonaires aquitains à leur archétype perdu, nous étudierons l'ordre des différences psalmodiques du premier ton dans les manuscrits du groupe toulousain et limousin. Pour désigner les différences, nous utiliserons le système de lettres et de chiffres de l'*Antiphonale Monasticum* (1933), déjà employé précédemment (voir p. 87).

En examinant ce tableau (page suivante), une première constatation s'impose : l'homogénéité du groupe toulousain, à l'exception du ms. de Toulouse (Harl. 4951), qui a modifié l'ordre des différences. Le groupe limousin apparaît moins cohérent, mais l'accord des manuscrits sur quelques points précis (place des diff. 1, 4, 7, 9), permet, tout en éloignant ce groupe du groupe toulousain, de resserrer le lien qui les rapproche entre eux. Quant au lat. 7185 et à Naples VIII D 14, ils demeurent — comme auparavant — en marge des deux principaux groupes.

Les deux groupes en question dérivent chacun d'un archétype qu'il ne serait pas impossible de reconstituer. L'étude des *exempla* communs à chaque groupe [2] confirme d'ailleurs l'existence des deux archétypes de groupe. Mais la nature des liens reliant entre eux ces deux archétypes est un problème difficile à cerner, car les remaniements apportés de part et d'autre à un hypothétique archétype de toute la tradition aquitaine sont tels qu'une reconstitution de celui-ci s'avère à peu près impossible. Nous pouvons admettre comme probable pour le moment que le plan de cet archétype était différent de celui du tonaire carolingien et qu'il comportait à l'intérieur des huit chapitres concernant les tons la subdivision habituelle : pièces de l'office (et répons nocturne) et pièces de la messe (et annexes).

Cette remarque n'est pas une critique de la valeur des tonaires

---

1. Voir le tableau comparatif de la p. 145. Ces remarques ne valent pas pour le lat. 776 qui énumère les pièces dans l'ordre liturgique (qui peut seul prétendre à la plus haute ancienneté).

2. Ces exemples choisis pour chaque différence se retrouvent à peu près dans le même ordre dans les manuscrits de chaque groupe, mais pas toujours au complet. Il faut faire une mention spéciale de l'ant. *O vir prestantissimus* (*-issime*), du groupe limousin. Cette antienne vient de l'office propre de saint Martial contenu dans les mss. limousins (Paris, B.N.lat. 909, f. 65 ; lat. 1146 ; Arsenal 666, etc.) ou auvergnats (lat. 944).

Les différences psalmodiques du premier ton dans les tonaires aquitains.

Différences psalmodiques *	776	1084	780	1118	1240	Napl.	4951	909	1121	7185
f	1	1	1	1	1	1	1	6(?)	2	8
gg	2	2	2	2	2		7	2	3	5
a³	3	3	3	3	3	3	5			1
	g var. de 2					2		1	1	2
a⁴	4	4	4	4		4	6	4	4	12
a	5	5	5	5	4	5	2	11	8	6
g²	6	6	6	6	5		4	7	7	10
D²	7	7	7	7	7	8	8	3	10	
D*	8	8	8	8	6	6	3	8(?)	5	3,4 11
E	9	9	9	9	9	9	9	10	6	7
E²	10		10		8			9	9	
D³	11	10 add. marg.								9
		aa (11)								
								5 12	11	

1. Sur le système de désignation des différences adopté ici, voir plus haut la note au tableau de la p. 87.

aquitains pour une reconstitution éventuelle des mélodies des différences psalmodiques du tonaire carolingien, bien au contraire : une modification dans l'ordonnance et la disposition d'un tonaire n'implique nullement « trahison » du modèle, notamment au point de vue musical. Aussi, les tonaires aquitains, et en particulier celui de Gaillac (Paris, B.N. lat. 776), seraient à étudier de très près dans l'essai de restitution des différences psalmodiques du tonaire carolingien...

La modification du plan primitif du tonaire est un fait certain en ce qui concerne l'archétype des tonaires toulousains, dont le groupe est plus homogène que le groupe limousin. Cette homogénéité du groupe des tonaires toulousains est un fait qui rejoint les constatations faites à propos de la tradition du Graduel romain, en faveur des graduels de Gaillac et de Toulouse de préférence aux autres graduels aquitains.

En somme, si le classement généalogique des traditions locales est une entreprise relativement aisée, le problème de leur rattachement aux sources primitives n'est pas facile à éclaircir. Mais avant de formuler une conclusion de portée générale, il faut étudier les autres traditions locales : l'enquête se poursuivra donc par l'étude d'une branche de la tradition, géographiquement et liturgiquement voisine de la tradition aquitaine, celle de l'Italie. Les rapports avec la péninsule, au point de vue de l'histoire de la transmission du chant grégorien et de l'*Ars Musica*, difficiles à discerner avant le XIe siècle, se sont intensifiés dans les deux sens, surtout après l'an mille.

CHAPITRE V

LES TONAIRES ITALIENS

L'Italie, surtout dans la grande plaine septentrionale limitée par l'arc des Alpes, est un creuset dans lequel les courants de la tradition descendus de toute part ont fusionné. Qu'il s'agisse de l'histoire du répertoire liturgique ou de l'origine des notations neumatiques destinées à fixer les mélodies sur le parchemin, on relève partout des traces d'influence venues du Nord ou du Nord-Ouest : ainsi, dans un manuscrit de Nonantola, figure un tonaire copié sur un modèle de Reichenau (voir p. 43) ; à Monza, un tonaire emploie les lettres en usage dans les tonaires helvétiques (voir p. 247) ; à Pavie, enfin la notation bretonne a été adoptée par le notateur du graduel de la cathédrale (ms. Ivrée, Bibl. Cap. LX).

De même, les relations du répertoire entre manuscrits aquitains et bénéventains, établies soit indirectement par cheminement à travers la péninsule, soit directement d'une région à l'autre par des échanges de manuscrits et de chantres, sont décelées et connues. Sans doute, ces relations ne sont pas à sens unique et nous relèverons plus tard maints faits et indices dénotant cette influence de l'Italie au delà de ses limites naturelles.

Cette influence de l'Italie au delà de ses frontières se remarque surtout à partir du XIe siècle : elle est due principalement au rayonnement des écrits de deux théoriciens italiens, l'auteur anonyme du *Dialogus in Musica* [1] et surtout Guy d'Arezzo.

Ces deux auteurs italiens ont fondé leur enseignement non — comme en France — sur un héritage doctrinal réalisant une synthèse entre les écrits de Boèce et le donné musical contenu dans le répertoire

---

1. Dans *Revue de Musicol.* (LV, 1969, pp. 119 ss.), j'ai démontré que *l'auteur du Dialogue sur la Musique attribué à Odon* était un moine italien, écrivant dans un monastère proche du diocèse de Milan au début du XIe siècle : les liens doctrinaux entre le « Dialogue » et le « Micrologue » s'expliquent désormais par la proximité d'origine et d'époque de leurs auteurs.

liturgico-musical, mais uniquement sur une analyse musicale du chant grégorien : les conclusions de ce travail d'analyse sont synthétisées dans les deux manuels — le « Dialogue » et le « Micrologue » — en un style sobre usant d'un vocabulaire qui écarte tous les termes d'origine grecque [1].

Ce parti pris de simplicité du Dialogue et du Micrologue s'explique par le but des auteurs chargés d'enseigner la musique vocale — celle qui prédominait alors sur toutes les autres formes de musique, — moins que par une sorte de méfiance à l'égard de l'*Ars Musica* — la « philosophie » suivant Guy — et encore moins par ignorance des écrits de Boèce et des théoriciens ultramontains [2].

Le Dialogue et le Micrologue cherchent à préparer les jeunes chantres à une pratique intelligente du répertoire : les deux manuels citent nombre de pièces empruntées au Graduel et à l'Antiphonaire ; ils citent et analysent les formules des antiennes-types qui ne se trouvent que dans les tonaires [3]. A plusieurs reprises, le Maître du Dialogue et Guy ont renvoyé au tonaire [4], mais ils n'ont pas cru bon de refaire pour leur part un nouveau tonaire, car il s'en trouvait alors suffisamment en circulation.

Les tonaires d'origine italienne peuvent se diviser en trois groupes : les tonaires anonymes de l'Italie du Nord, dont certains sont copiés sur des modèles « étrangers » (helvétiques, allemands ou français) ; les témoins du tonaire de l'Abbé Odon, grand tonaire composé en Italie centrale, très répandu dans la péninsule et « exporté » au delà des Alpes. Ce tonaire est pratiquement inconnu, bien qu'il ait été publié (sous le titre *De* (*in*) *modorum formulis*) d'après un manuscrit interpolé. Enfin, dernier groupe, les témoins du Tonaire de la Curie (début du XIIIe siècle) dont les origines et même l'identification posent des problèmes délicats à résoudre.

---

1. M. HUGLO, *art. cit.*, *Revue de Musicol.* LV, 1969, p. 149.

2. Guy recommande la lecture de Boèce, mais précise que cette lecture est utile seulement aux « philosophes » (GS.II 50 B) : d'autres textes de Guy visant les « philosophes » ont été réunis par F. A. GALLO (*La Musica e le Artes in Italia attorno al Mille : Quadrivium* V, 1962, pp. 101-107). J'ai noté ailleurs (*Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 149 et p. 131, n. 4) que le *de Institutione Musica* de Boèce et la *Musica Enchiriadis* étaient beaucoup moins répandues en Italie qu'en France ou en Allemagne. Cependant, Guy a recommandé la lecture de l'*Enchiridion*, c'est-à-dire de la *Musica Enchiriadis* : cf. *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 130, sur l'interprétation de son texte (GS.II 50 B).

3. Cf. *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 131.

4. Les deux auteurs italiens ignorent le mot *tonale* ou *tonarius* alors récent : ils emploient la périphrase *in formulis modorum* : cf. *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 166.

1. Les tonaires de l'Italie du Nord.

Suivant l'ordre chronologique des sources, nous rencontrons en premier lieu un ancien tonaire en rapport avec les tonaires sangalliens : le tonaire du graduel-antiphonaire de Monza.

Dans le plus ancien graduel-antiphonaire du chapitre de Monza [1], du début du XIe siècle, noté par une main italienne en neumes de type sangalliens, un tonaire a été inséré entre le graduel et l'antiphonaire aux ff. 87-88. Ce tonaire, contenant seulement des antiennes, est voisin du tonaire de Saint-Gall, Stiftsbibl. 388 : il utilise devant chaque antienne le ton de la pièce grâce à une voyelle (qui a donc valeur de chiffre) et la différence psalmodique au moyen d'une consonne, exactement comme les tonaires helvétiques [2]. Cependant, cette différence est encore notée en neumes entre les lettres-tonaires et l'incipit de l'antienne.

Au fol. 88v, antiennes d'invitatoire et psaumes invitatoires classés par tons [3], avec indication du ton à chaque début : *authenticus protus*, etc.

Le graduel manuscrit Monza, Bibl. Capitolare C 13/76, du XIe siècle, n'est pas identique au manuscrit précédent sur plusieurs points [4]. Il contient au début, sur une dizaine de pages, un tonaire dont la lecture est assez difficile en raison de la détérioration du parchemin par l'humidité et la moisissure.

---

1. Bibl.Capitolare C 12/75 : voir *Le Graduel romain*, II. *Les Sources* (1957), p. 76. — Hesbert, CAO I, p. XXI et pl. V. — P. Fischer, *The Th.*II, p. 69. — A la fin du présent ouvrage, la pl. II ; l'étude de ce tonaire sera reprise au chap. VI (Tonaires helvétiques).

2. E. Omlin, *Die sankt-gallische Tonarbuchstaben* (Regensburg, 1934) a spécialement étudié cette tradition, mais n'a pas utilisé le ms. de Monza. Le tonaire italien du manuscrit de Genève, Coll. Bodmer, mentionne un manuscrit qui contenait ces lettres-tonaires : voir plus bas, p. 191.

3. Il ne s'agit pas exactement d'un « tonaire des invitatoires » (*The Th.*II, p. 69), mais de la série habituelle des invitatoires avec leurs antiennes (cf. CAO I, p. XXI) qui sont habituellement classés par tons. Dans un manuscrit de Haute-Italie (Berlin, Staatsbibl. Coll. Hamilton, n° 688 : catal. Boese, 1966, p. 332), les invitatoires classés par tons sont précédés des antiennes-types au début de chaque ton : *Primum querite... Secundum autem*.

4. Frisi, *Memorie storiche di Monza...*, III, p. 42, n° XCV. — *Le Graduel romain*, II, *Les Sources*, p. 76. — Le ms. (17,5 × 28 cms.) est en assez mauvais état : conservé dans les combles de la sacristie, il a, plus que d'autres, souffert de l'humidité. Des taches violettes de moisissure ont effacé l'encre (sauf f. 164-164v).

Les quatre premiers feuillets du début ont été remontés sur onglet : ils contiennent les trois premiers tons :

f. 1 : *In nomine Domini, Incipit* ////// (titre illisible) *Noannoeane* (et probablement), *Primum querite...*

Antiennes du premier ton d'introït et de communion. Répons noct.

f. 2 : *Plagis protus, id est secundus sonus*

Noeagis. Secundum autem simile est...

f. 2v : *IIIs sonus* f. 3v *IVs sonus...*

La suite du tonaire doit être cherchée aux fol. 185 (*VI tonus*), f. 186 (*VII sonus*) et f. 187 (*VIII sonus*). La fin du VIIIe ton est au fol. 164, le moins détérioré du tonaire. Au fol. 164v, le tonaire s'achève avec le ton dit « pérégrin » (Ant. *Nos qui vi vimus*).

Le terme *sonus* pour *tonus* se rencontre dans les tonaires toulousains (cf. p. 111) : on le relève encore dans un autre tonaire qui paraît bien d'origine italienne, mais de provenance française, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan.

Ce manuscrit est un bel homiliaire du XIe siècle qui se trouvait au XVe siècle à Bonlieu et qui fut apporté à Avignon avant de parvenir à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan [1]. Sur un feuillet resté blanc (f. 62-62v), un tonaire avec neumes français a été ajouté dans le courant du XIe siècle. Le premier ton commence au fol. 62, col. A et continue sur la colonne B ; le quatrième ton se poursuit non sur la colonne B, à la suite du troisième ton, mais reprend au bas de la colonne A de la même page. Enfin, le début du huitième ton manque par suite d'une déchirure en haut du f. 62v.

Ce tonaire ne donne que des antiennes de l'office à raison d'un incipit par différence : *Authentus Protus — Primus sonus.*

NONANNOEANE (mélisme neumé) — *Primum querite regnum Dei.*

Ecce nomen Domini : Gloria, seculorum Amen.
Levate capita vestra : Gloria, seculorum Amen.
Ite dicite Johanni : Gloria, seculorum Amen, etc.

---

1. Milan, Bibl.Ambros. H 146 inf. (151 ff. — 18,5 × 25,5 cms.). Reliure restaurée à Praglia en 1954. Le manuscrit est d'origine monastique (ff. 1 et 2 : extraits de la *Regula Benedicti*) et provient d'une des nombreuses maisons ayant porté le nom de Bonlieu (« *Domus Boni Loci in Gallia* », fol. 3, main du XVe s.). Une abbaye à proximité des pays de langue d'oc ou d'une de ces vallées reliant le Dauphiné aux plaines de l'Italie du Nord (Val d'Aoste ou Doire Ripaire ?) expliquerait la présence de ces neumes accents français ou italiens des ff. 61v, 63v et 77v et ceux du fol. 62v qui rappellent la notation neumatique de Monza.

Remarquer dans ce tonaire le terme *sonus*, dans le titre de chaque ton, qui rappelle les tonaires languedociens et catalans (cf. *supra*, p. 160). En second lieu, la différence qui fait suite à l'*exemplum*, alors que dans la plupart des cas, c'est l'énoncé de la différence qui ouvre la série des exemples. Cette présentation trahit une parenté avec les tonaires du groupe de l'Enchiriadis [1], tout comme la liste des formules échématiques ouvrant chaque ton : dans ce genre de liste, la formule est propre à chaque ton et ne se ramène pas à deux types (un pour les authente, *Nonenoeane*, et un pour les plagaux, *Noeagis*).

Le tonaire annexé à la collection de la Musica Enchiriadis se rencontre encore dans deux manuscrits du Nord de l'Italie : le manuscrit de Cracovie, Bibl. Jagell 1965 (voir ci-dessus, p. 69) et dans le second tonaire du manuscrit provenant de Nonantola [2]. Ce dernier manuscrit nous est déjà connu : il contient, outre des textes liturgiques et des coutumes monastiques, une copie du tonaire carolingien (voir ci-dessus, p. 41) ; son second tonaire fait suite à une table d'antiphonaire (ff. 59-81), dont les incipit comportent l'indication du ton psalmodique en chiffres romains (voir ci-dessus, p. 116) : c'est un tonaire bref, sans titre, ne citant qu'un ou deux exemples par différence. Il n'est pas de la même main que le contexte précédent : la notation neumatique, quoique de l'Italie du Nord, n'est pas spécifiquement « nonantolienne » comme celle qui précède dans le manuscrit (fol. 102, hymne du Carême *Ex more...*)

fol. 102v *Primum querite regnum Dei* (avec « neume »)
Gloria — seculorum, Amen. Ecce nomen Domini.
Gloria — seculorum, Amen. Sancti per fidem.
Gloria — seculorum, Amen. Antequam.
Gloria — seculorum, Amen. Vidimus... Volo Pater...
etc.

Ce tonaire ne donne pas les formules échématiques (*Nonenoeane...*) mais seulement les antiennes-types latines. Il ne cite pas les pièces

---

1. Voir ci-dessus, p. 69 : cette disposition se retrouve presque uniquement dans le groupe de tonaires de la collection de l'Enchiriadis.

2. Rome, Bibl.Casanate 54 (XIe s.) : *Catalogo dei mss. della Bibl. Casanate* I (1949), pp. 103-110. — G. GULOTTA, *Gli antichi cataloghi e i Codd... di Nonantola* : *Studi e Testi* 182 (1955), p. 262 et 182 *bis* p. 48. — Le manuscrit contient des coutumes clunisiennes (Br. ALBERS, *Consuet. monast.* II, pp. 1-30). Sur le premier tonaire de ce manuscrit et les pièces liturgiques, voir *Acta musicologica* 40 (1968), pp. 22-28.

de la messe, mais seulement des antiennes de l'office : sa liste d'exemples est identique d'un bout à l'autre à celle du manuscrit italien de Cracovie, Jagell 1965, du XI[e] siècle (ci-dessus, p. 69) qui appartient au cycle des tonaires de l'Enchiriadis : cette collection de textes groupés autour de l'Enchiriadis a donc connu une certaine diffusion en Italie du Nord et révèle un nouveau courant d'influence venu du Nord.

A la fin d'un psautier-hymnaire de Vercelli, du X[e] siècle [1], on a ajouté au XI-XII[e] siècle un tonaire qui — comme celui de Milan, Bibl. Ambros. H 146 inf. — a conservé la forme primitive des formules échématiques.

Le tonaire ne porte aucun titre. Il commence par l'anoncé du premier ton : f. 287, *Auctensis protus hoc est senior protus. Primus vel auctor. Nonenoeane. Primum querite... Gloria-seculorum, Amen. Gaudete in Domino.* Après la série des introïts, vient celle des communions et enfin la série des antiennes de l'office.

f. 287[v] *Plagis protus id est lateralis vel adiacens primus...*

f. 288 *Auctensis deuterus...*, etc.

La notation neumatique d'Italie du Nord s'arrête à la seconde antienne du premier ton. Les antiennes évangéliques de communion appartiennent à la série « standard » (cf. tableau de la p. 153) alors que, d'après les graduels de Vercelli, deux de ces communions (*Oportet* et *Lutum*) se chantaient dans cette cathédrale suivant une mélodie particulière :

Comm. évangéliques de Carême	Tonaire du Ms. LXII (2)	*Graduels de Vercelli :* Mss. Bibl. Cap. CXLVI, CLXI, CLXII ; Monza, Bibl.Cap. f 3/104
Oportet te	VIII[e] ton	VII[e] t. (mélodie E)
Qui biberit	VII[e] (série Standard)	VII[e] (mél. B², Standard)
Nemo	VIII[e] (série Standard)	VIII[e] (mél. A, Standard)
Lutum	VI[e] (série Standard)	II[e] (mélodie C)
Videns	////////	I (mél. A, Standard)

1. Vercelli, Bibl. Capitolare 2 (LXII) : R. GRÉGOIRE, *Repertorium liturgicum italicum* (Estratto degli *Studi medievali*, 3° Ser. IX), Spoleto 1968, pp. 570-571. — Cf. R. PASTE, dans *Inventario...* de MAZZATINTI, XXXI, 1925, pp. 92-93. — *The Th.*II, p. 131.

Les divergences constatées entre la tradition locale consignée dans les graduels de Vercelli et le tonaire invitent à chercher ailleurs l'origine de celui-ci. D'autre part, le tonaire cite en premier ton l'antienne *O quam beata urbis* de l'office de saint Syrus, patron de Pavie [1].

Cette constatation sur l'origine du tonaire du ms. LXII de Vercelli (Pavie ou Ivrée) explique pourquoi sa liste de différences et son ordonnance ne concordent pas avec celles des tonaires ajoutés à la fin d'un antiphonaire de Vercelli, un peu plus récent.

Le premier tonaire du manuscrit de Vercelli, Bibl. Capitolare LXX commence par un petit traité [2] : Fol. 208v INCIPIT DOCTRINA TONORUM *scil. quomodo finienda psalmi iuxta initium antiphonae* : *Multae definitiones musicae artis...*

Le traité comporte quelques exemples, entre autres les antiennes types *Primum querite*, etc. Chaque ton est décrit par ses intervalles propres, chaque différence fait l'objet d'un bref commentaire et est suivie de quelques exemples liturgiques.

Un second tonaire est transcrit f. 213-222, sans texte explicatifs : les listes de pièces sont très longues. Parmi les pièces citées dans le premier tonaire, on remarque l'antienne de seconde époque *Media vita* (CAO III 3732), au IVe ton ; l'antienne *O meritum* pour saint Eusèbe de Verceil (CAO III 4041) ; l'antienne *Compedibus* pour saint Médard, qu'on retrouve d'ailleurs dans d'autres antiphonaires italiens (CAO III 1860).

Dans le premier tonaire, face au ton « pérégrin » (f. 222), le rédacteur a fait la remarque suivante : « *Ista differentia quae sequitur a quibusdam barbara vocatur ut est : Gloria seculorum Amen. Nos qui vivimus...*

A la Bibliothèque Marciana de Venise [3], un manuscrit du XIIIe siècle, d'origine italienne, a recueilli parmi plusieurs textes

---

1. L'office de S. Syrus se trouve au complet dans l'antiphonaire d'Ivrée (CAO I, nº 92,4/b), ainsi d'ailleurs que l'office propre de S. Eusèbe, patron de Vercelli. Les relations entre les trois diocèses limitrophes Ivrée, Vercelli et Pavie sont constantes. Remarquons que la notation neumatique de notre tonaire de Vercelli, Bibl.Cap. LXII est plus proche de celle d'Ivrée que de celle des graduels de Vercelli (cités dans le petit tableau ci-dessus) ou de celle de Pavie (Ivrea, Bibl.Cap. LX), qui est en fait une adaptation de la notation bretonne à l'Italie : cf. *Acta musicologica* XXXV, 1963, pp. 71-72.

2. Bibl.Capitolare LXX (115) : M. HUGLO, *Fonti e paleografia del canto ambrosiano* (Milano, 1956), p. 91. — Br. STÄBLEIN, MMMAE I, 506, 568, 571. — R. GRÉGOIRE, *Repertorium liturgicum italicum* (1968), p. 571. — *The Th.*II 131, 132.

3. Venise, Bibl.Naz.Marciana, Lat. Class. VIII 20, (coll. 3574), XIIIe s. : *The Th.*II, pp. 125-127. — Le traité commence par un emprunt au *Dialogue*

théoriques un traité *de octo modis* suivi d'un tonaire (ff. 15-24^{v}). Ce tonaire, prévu pour recevoir des portées, n'a pas été noté (sauf f. 15^{v}). Fait unique, les différences ne sont pas dans le tonaire à leur place, mais après, à la file (ff. 23^{v}-24^{v}), et sans notation : *Gloria seculorum, Amen, Gloria seculorum, Amen,* etc. (place prévue pour une portée). Bien que ce tonaire, dont la composition peut très bien remonter au XIIe siècle, ne soit pas apparenté aux tonaires étudiés dans ce chapitre, il contient des pièces courantes dans les antiphonaires italiens.

A la fin d'un graduel noté de Padoue, du XIIe siècle [1], outre les antiennes des Rogations et le Kyriale, un petit tonaire d'introït a été inséré par le copiste : il comprend seulement la différence finale (*Euouae*) et un incipit d'introït comme exemple.

Dans la partie méridionale de l'Italie du Nord, à l'Ouest de la Toscane, à Lucques, — où l'Antiphonaire et le Graduel grégoriens sont attestés dès la fin du VIIIe siècle [2], — on ne relève pas de traces directes d'activité dans le domaine de la théorie musicale avant le XIIe siècle.

Dans le « Liber Guglielmi episcopi » [3], transcrit par Guillaume de Roffredo avant son accès au siège épiscopal de Lucques (1175-1195), alors qu'il était simple *Magister scholae,* une place a été ménagée à la *Summa artis Musicae* (ff. 211^{v}-212) au milieu des traités du Trivium et du Quadrivium.

Cette somme résume les divers points de la doctrine musicale et s'inspire en plus d'un point, notamment dans le chapitre *De modis,* des écrits de Gui d'Arezzo [4]. Nous retrouverons cette somme dans l'antiphonaire de Plaisance 65, à peu près contemporain, comme cadre théorique du tonaire. Mais est-ce le compilateur du tonaire

---

sur la musique attribué à Odon : *Tonus quid est ? Regula quae de omni...* (GS.I 257 B).

1. Padoue, Seminario 697, début du XIIe s. : *Le Graduel romain,* II. *Les Sources,* p. 90. Ce graduel note encore les versets d'offertoire : voir tables de GWYNN S. PEEK dans *Essays in Musicol. W. Apel* (1968). pp. 25-49.

2. Lucques, Bibl.Capitolare 490, fragments sans notation de la fin du VIIIe siècle : cf. E. A. LOWE, *Codices latini antiquores* III, n° 303. — Edition du graduel : R. J. HESBERT, *Antiph. Missarum sextuplex* (1935), pp. XXV ss. ; éd. de l'antiphonaire : M. HUGLO, *Die Adventsgesänge nach den Fragmenten von Lucca* : *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 35 (1951), pp. 10-15.

3. Lucques, B.Cap. 614 : *The Th.* II, p. 52.

4. La fin du *de modis* dépend visiblement du *Micrologus,* cap. XIII (CSM.4, p. 150) ; de même, les indications de couleurs pour les portées de mss. notés — mises en pratique dans les mss. lucquois — dépendent aussi de Gui (GS.II, p. 36 A). Enfin, pour le *De diaphonia,* le dernier chapitre, cf. *Microl.,* cap. XVIII (CSM.4, pp. 196-197).

de Plaisance qui a emprunté à Lucques, ou le contraire ? Ou bien les deux manuscrits dépendent-ils d'une source commune, qui ne saurait remonter au delà de 1050 environ ? [1]

Un autre manuscrit du XIIe de la Bibliothèque Capitulaire de Lucques [2], mais qui vient de l'abbaye de Pontetetto, contient le tonaire de l'Abbé Odon (voir plus bas).

A Plaisance, la réfection des livres liturgiques a coïncidé avec la construction de la cathédrale actuelle, entreprise dès 1122 par des maîtres lombards : le grand *Liber Officiorum*, regroupant tous les livres liturgiques notés [3] a été commencé en 1142. Il est aussi important pour l'histoire de la miniature que pour celle de la théorie musicale. (voir à la fin, Pl. IV) Il contient en effet deux tonaires très complets précédés de textes théoriques d'origines très diverses.

L'un de ces tonaires se retrouve dans Plaisance 54, un antiphonaire un peu plus récent (XII-XIIIe s.) que le précédent [4]. Aussi, l'analyse des trois tonaires doit se faire en parallèle, chaque manuscrit étant désigné par son numéro. D'autre part, comme l'introduction théorique du ms. 65 se retrouve presque intégralement dans un manuscrit d'origine italienne, conservé à Berlin [5], nous indiquerons en marge les références à ce manuscrit : la confrontation du ms. 65 à celui de Berlin est en effet nécessaire pour retrouver l'ordre primitif du modèle copié par ces deux manuscrits.

a) *préambule théorique :*

(Ms. 65, f. 3, col. A)	(Berlin 8° 265)
Après quelques invitatoires notés, sans titre, l'introduction au tonaire *Formulas quas vobis...* (= GS. I 248 A-249 A milieu).	

1. Le ms. Plaisance 65 abrège le dernier chap. sur la *Diaphonia* en le réduisant à six lignes. Nous verrons plus loin que le ms. de Plaisance a fait sauter d'un autre traité un bref passage concernant encore la *diaphonia*.

2. Lucques, B.Cap. 603 : fasc. de la notation dans *Pal.Mus.*II, pl. 34.

3. Ce volumineux ms. in-f° à peintures a été restauré à Grottaferrata en 1949. Pour établir la bibliographie complète du ms. il faut consulter : R. GRÉGOIRE, *Repertorium liturgic. italic.* (1968), pp. 557-558 ; Fr. BUSSI, *L'antifonario-graduale... Piacenza* (P. 1957) ; *Piacenza Archivio del Duomo...* (Milano, 1967, Bibl.Musicae V), III^a Parte, pp. 169-178 ; *The Th.*II, pp. 79-81.

4. Fr. BUSSI, *Piacenza, Archivio del Duomo...* (1967), p. 197 ; P. FISCHER, *The Th.*II, p. 79. Le tonaire est écrit à longues lignes et non plus sur deux colonnes comme dans le ms. 65.

5. Berlin, Staatsbibliothek, Ms.lat.8° 265 (XIIe s., plus. mains). Origine italienne. Ancienne coll. Rosenthal ; depuis 1914 à Berlin. Analyse dans CSM.4, pp. 4-5. Ce sont deux mains différentes, mais contemporaines qui ont transcrit les passages parallèles au ms. 65.

(Ms. 65 f. 3 col. B)	(Berlin 8° 265)
f. 3, col. A : Récapitulation des différences du tonaire : *Habet autem* I^{os} *tonus differentias IX...* [1] (cf. GS. I, 249 A, second paragr.) ... *incipiendae sunt.* + *Illi denique tres soni, id est* II^s V^s *et* VI^s..... (cette add. ne figure pas dans GS., d'après Cass. 318).	*id.* f. 22^v (diff. VIII) Même addition.
f. 3, col. B : *Incipiunt toni qui honorifice et mendati et patefacti sunt a domno religioso Odone abbate qui fuit peritus in Arte musica.*	*id.* f. 23 (*emendati*) (*Hodomne*)
Autenticus protus, i.e. auctoritate prima.	*id.*
Plagis protus filius primae...	
... *Plagis tetrardi, filius quarti.*	*id.* f. 1
Quorum ut quidam aiunt inicia tonorum sunt haec :	*id.*
(les huit formules échématiques annoncées ont été reportées au f. 3^v, col. A).	*Nonannoeane... Noeagis* (les 8 formules)
Quae putamus non tam (*tota*, Ms.) *significantia esse verba quam sillabas modulationi attributas* [cf. *Enchiriadis*, GS. I 158 B : avec la leçon *non tam*].	*id.*
« *Sonus* » *quarumcumque vocum generalem est nomen* (cf. *Enchiriadis*, GS. I 159 A, lin. 16).	*id.*
« *Tonus* » *est spacium legitima magnitudo a sono in sonum* (cf. *Enchiriadis*, *ibid.*, lin. 19).	*id.*
« *Armonia* » *est diversarum vocum apta coadunatio* [cf. *Enchiriadis*, GS. I 159 A, lin. 11].	*id.*
« *Symphonia* » *est vocum disparium inter se dulcis concentus* [cf. *Enchiriadis*, GS. I 160 A, lin. 4].	*id.* *Add.* : « *Diaphonia* » *vocum disjunctio...* Cf. *Microl.* c. xviij (CSM. 4, p. 196).
f. 3^v, col. A : NONANNOEANE NOEAGIS (sans not.) NOIO[ ]NE NOEAGIS NOIOEANE NOEAGIS NOIOEANE NOEAGIS	(*supra*)
(Formules échématiques déplacées : voir ci-dessus).	

b) *Premier tonaire non noté* (f. 1-4^v) : *Nonannoeane* (noté) *Incipit tonus primus. Primum querite regnum Dei.* La première différence est

1. Le nombre des différences indiqué correspond à celles du second tonaire (f. 264^v et ss.). non à celles du premier (f. 3^v) qui suit, non noté.

la même que dans 65, f. 264^{v} (2e tonaire) et 54, f. 1^{v}, mais ensuite l'ordre des différences n'est plus le même dans les trois tonaires : la quatrième différence se rapporte aux antiennes du « pérégrin » [1].

Le deuxième ton débute par un bref préambule : *Incipit modus secundus quod dicitur plagis proti, id est pars primi . Nam in ea voce finitur*... (= CS. II 87 B-88 A)... *antiphonas recipit.*

Nous retrouverons ce texte dans le *De modorum formulis* (CS., *loc. cit.*) et dans le tonaire dit de Gui d'Arezzo (voir plus bas, p. 202). Le deuxième ton ne comporte pas de différences à la suite de la cadence initiale.

Le troisième ton commence par un préambule : *Hinc notandum est quod tercius modus*... (= CS. II 93 B, d'après Paris, B.N. lat. 10508)... *non pateretur.* Avec en plus l'incise suivante : *Sunt autem qui et hunc locum emendare volentes eamdem antiphonam ita incipiunt : Sic eum volo manere* (fol. 3^{v}B-4A). Ce préambule se retrouve avec l'incise finale — omise seulement par le ms. B.N. lat. 10508, base de l'édition CS — dans le tonaire attribué à Guy d'Arezzo et dans le *De modorum formulis* (dans quelques mss. seulement).

Au quatrième ton, pas de préambule théorique : l'ordre des deux premières différences est identique dans le tonaire initial et dans le deuxième tonaire de l'office (f. 265), mais ensuite l'ordre varie : la 3e différence (Ant. *Post partum*) correspond à la 8e du deuxième tonaire et la 4e différence (Ant. *Benedicta tu*) à la 7e du deuxième tonaire (voir plus loin, p. 179).

Au cinquième ton (f. 4^{v}), pas de préambule théorique. Les exempla sont presque les mêmes que dans le second tonaire (f. 267).

Au sixième ton, un préambule : *Notandum est in sexto tono quod finis ejus permaxime finit in voce tertia ut competenter possit elevari ad supernam quartam. Quod non possit facere si finiretur in VI°.*

[S]ed ex hoc adtendendum est quod quaedam antiphonae inicium habent de tercio et finem de sexto u[t] Justorum animae in, [S]imile est, [M]alos male perdet. Sed istae tales non definiantur nec de tercio unde habent inicium, nec de sexto ad cujus intendunt finem, sed de septimo, quia ipse septimus in talibus discrepationem facit inter elevationem tercii et depositionem sexti (f. 4^{v} A).

Le choix des différences du VIe ton est presque identique à celui du second tonaire de l'office (65, f. 266^{v} ; 54, f. 5-5^{v}).

---

1. Comme dans le *Tonale sci. Bernardi* (GS.II 270). Dans le second tonaire du 65 (f. 267^{v} et 268), le pérégrin est à sa place habituelle, à la fin du VIIIe ton.

Au septième ton, préambule après le titre : *Huic tropo adjungimus duas formulas tonorum quas quidam plagis proti esse dicunt, quaedam autem secundun vulgatum usum plagae deuteri attribuunt : Benedicta tu, Exaltata es* (f. 4^v A). En fait, notre tonaire a laissé ces deux catégories de pièces en IVe ton, « suivant l'usage courant ». Mais les divergences constatées plus haut, au quatrième ton, entre les deux tonaires du manuscrit 65 sur la classification de ces deux genres de pièces est un écho des controverses qui opposaient les théoriciens, en Italie comme en France. Les trois derniers exemples du VIIe ton, dans notre premier tonaire, sont notés : le dernier exemple, l'antienne *Iste namque Antoninus* indique bien la localisation de ce tonaire [1].

Le huitième ton commence au fol. 4^v, col. B. Il est inachevé : il s'arrête en bas de la page, mais aurait dû normalement s'achever sur le fol. 5. Des règles de comput y ont été transcrites.

Il semble qu'au cours de la confection du ms. 65, qui se prolongea sur plusieurs années, on ait fini par abandonner ce tonaire : il était donc inutile de le noter, puisque un autre tonaire, plus « moderne » avait déjà été adopté en principe et avait peut-être même été déjà transcrit aux ff. 263-268.

c) *Tonaire du Graduel* (f. 149-151) : Avant d'arriver au second tonaire de l'antiphonaire (identique à celui du 54, ff. 1-7), on rencontre un tonaire des chants de la messe (f. 149-151) qui précède le graduel noté (f. 151^v-226^v).

Au début de chaque ton, ce tonaire du graduel donne l'analyse des caractéristiques propres de chaque ton au moyen de la notation alphabétique. Cet exposé théorique est suivi des incipit d'introïts notés, des autres pièces du graduel citées sans notation et enfin des antiennes de communion notées.

Après l'antienne-type *Primum querite...* du premier ton, vient la formule mnémonique des intonations de la psalmodie (*Pater in Filio, Filius in Patre, etc.*), suivie de quelques lignes d'explication sur leur usage. Cette formule eût été mieux à sa place avant l'antienne-type *Primum querite...*

Quoique il en soit, le tonaire est assez cohérent avec le graduel qui fait suite. A titre d'exemple des sondages effectués, retenons le cas de l'introït *Gloria et honore* : la tradition lui assigne tantôt le

1. Cette antienne se retrouve dans l'antiphonaire, au fol., 414. Saint Antonin, martyr, est le titulaire de l'église voisine du Duomo, qui fut cathédrale de Plaisance jusqu'en 859.

premier ton, tantôt le septième, mais le graduel de Plaisance est un des rares manuscrits qui note la psalmodie en deuxième ton. Or, c'est bien ainsi que le tonaire (f. 149ᵛ A) avait classé cet introït.

Le tonaire propose quelques corrections de pièces : par ex. pour la finale ...*virtus salutis me-ae* de l'introït *Judica Domine* (f. 150), notre auteur propose deux finales possibles une en VIIᵉ ton transposé et une autre « meilleure », dit-il, en IVᵉ ton, identique à celle du *De modorum formulis* (cf. CS. II 96 A-B) et à celle que la Vaticane a retenue. C'est naturellement cette version « meilleure » qui figure plus loin au graduel (f. 176). — Pour l'introït *Deus in adjutorium* (f. 150ᵛ), l'auteur s'élève contre la transposition de la pièce en do (version de la Vaticane) et propose une écriture normale en sol, qui sera exactement suivie un peu plus loin (f. 165) au graduel.

d) *Second tonaire de l'office* (f. 264ᵛ-267ᵛ) : Le second tonaire de l'office a été transcrit et noté après le graduel et le tropaire-prosaire : il est précédé d'un extrait de Cassiodore et d'un petit traité, sans titre, sur la musique : *Musica est motus vocum id est per arsin et thesin...* (f. 263). On reconnaît le début du traité de Lucques 614 (voir plus haut, p. 173) : les deux manuscrits sont identiques sauf sur certains détails (voir ch. III sur les muances) [1].

Après le chapitre VIII *De modis*, inspiré du *Micrologus* de Guy d'Arezzo, vient le tonaire (f. 264ᵛ). Chaqûe ton commence par une petite préface suivie d'une miniature, qui n'est pas sans rapport avec l'*Ars Musica* [2], de l'antienne-type *Primum querite...* et enfin de la formule échématique, sans mélisme final [3].

Le début du préambule théorique *Primus modus finitur in D...* (f. 264ᵛ) est le même que dans le tonaire du Graduel (f. 149), quoique un peu abrégé. L'antienne-type *Primum querite...* est suivie d'une explication sur le sens et l'usage de ces antiennes-types [4]. Vient ensuite la formule résumant les huit intonations de la psalmodie :

---

1. Le ms. 54 ne donne pas le traité, mais seulement une partie : *Incipit de consonantiis musicae artis..*, (cf. *The Th.*II, p. 79).

2. Un personnage est représenté au début des modes authentes et deux au début des plagaux : apparemment, ces miniatures sont sans rapport avec l'*Ars Musica*, mais un examen plus approfondi fait remarquer que la position des doigts est différente à chaque ton. La longueur des doigts est même disproportionnée par rapport à la main : sans doute y a-t-il quelque rapport avec la « main musicale ».

3. Hucbald, l'Enchiriadis et les tonaires aquitains sont, avec les deux mss de Plaisance, les seuls témoins de la formule échématique *sans* neume.

4. Ce n'est pas la formule *Ad judicium primi toni...* qui ouvre les tonaires attribués à Guy d'Arezzo (cf. plus bas, p. 202), mais une explication plus détaillée.

Pater in | *Filio* | *Filius* | *in Patre*..., suivie du même commentaire que dans le tonaire du graduel (65 f. 264^{v} = f. 149 = 54 f. 1).

Chaque différence est précédée de quelques lignes de présentation.

Le préambule du deuxième ton (*Secundus modus finitur in D gravi*) est directement inspiré du « Dialogue » lombard (GS. I 260 B, lin. 8) ; de même le préambule du troisième ton (65 f. 265^{v} A = 54 f. 3).

Au IVe ton, nous retrouvons les difficultés habituelles au sujet des antiennes du type *Benedicta tu* : *Sed haec antiphonae secundum regulam musicae artis non sunt de IV° modo sed de VII°, quia prima[m] distinctionem et secundam atque terciam septimi modi habet, quarti vero nullam. Sed quidam que dicunt eas esse an[a]cronicum cantum, id est non regulare, sed talis cantus absit a musica* (65 f. 266 A ; 54 f. 4 : cf. plus haut p. 177). Cependant, les deux antiennes *Benedicta tu* et *Post partum* ne seront intégralement citées dans leur version rectifiée qu'au VIIe ton (f. 267) : les premiers membres (*distinctiones*) resteront inchangés, mais le dernier, au lieu de se terminer sur le la [1], s'achèvera sur le sol comme des antiennes du VIIe ton.

Le copiste offre deux versions au choix :

ANT.Benedicta tu... | ANT.Post partum...

... fructus ventris tu-i. | ...intercede pro nobis.

... fructus ventris tu-i. | ...intercede pro nobis.

Ces « corrections » très différentes de celles que les Cisterciens adoptèrent à la même époque, en 1134, en France [2], nous laisseraient perplexes sur l' « euphonie » qui pouvait règner au chœur de la cathédrale de Plaisance, le 2 février, lors de l'exécution de ces antiennes, si nous ne savions par l'antiphonaire qu'en pratique on avait choisi la deuxième correction pour *Benedicta tu* (f. 376^{v}) et la première pour *Post partum* (f. 377^{v})...

---

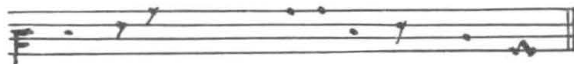
1. Avec naturellement une modulation exprimée (Ant. *Leva ejus*) ou sous-entendue (Ant. *Benedicta*), ce qui revient à un IVe mode transposé.
2. S. Marosszeki, *Les origines du chant cistercien* (Rome, 1952), p. 50.

Au Ve ton, relevons une remarque concernant la modification de la formule échématique : *Nota quod finis quinti modi noviter emendatus est ad proprietatem eiusdem modi*... (= CS.II 97 B)... *nulla differentia esset inter quintum et octavum* (65 f. 266ᵛ-54 f. 4ᵛ).

Cette remarque sur la correction récente (*noviter*) de la formule du cinquième ton n'est pas propre aux seuls manuscrits de Plaisance : cette remarque figure encore dans plusieurs manuscrits du *De modorum formulis* (CS.II 97 B) : mais le sens de la correction ne peut être saisi qu'à l'examen de la formule échématique donnée par deux d'entre eux, le Cassin. 318 et Florence, BN. Conv. soppr. F III 565. Dans ces manuscrits, la formule échématique du cinquième ton est notée deux fois : d'abord avec la finale sur *sol* [1], tout à fait anormale, et en second lieu avec la finale normale du tritus, fa.

Au VIIe ton, la même antienne propre (*Iste namque Antoninus*) que dans le premier tonaire (cf. p. 177), est à nouveau citée. Juste après, vient la remarque *Huic tropo adjungimus*..., développement de la remarque du premier tonaire (f. 4ᵛ A), qui justifie le classement des antiennes du type *Benedicta tu* en VIIe ton. C'est ici que la mélodie corrigée de ces antiennes (*Benedicta tu* et *Post partum*) a été transcrite (voir page précédente).

Au VIIIe ton, dans le 65 seulement, une curieuse note marginale a été ajoutée (de première main ?), au-dessus de la miniature représentant un homme nu, à genoux, tourné vers un autre homme debout, levant le bras en l'air (les positions des doigts des quatre mains sont différentes) : au-dessus de l'homme agenouillé, on lit PARACTER *i.e. circumequalis*. Mais le texte du tonaire ne fait pas d'autre allusion au ton paraptère. Il est possible que cette note marginale se rapporte au ton dit « pérégrin » — qui a parfois été classé parmi les « paraptères » (cf. p. 80) — et qui se trouve justement transcrit en face de cette inscription (f. 267ᵛ B) : *Quinta vero differentia aliquando incipit in G gravi, aliquando in D sive in F..... irregulariter dicitur qui psalmos eius per G discernere faciunt sed secundum regulam ita dicitur*. A la suite de cette remarque, les mss. 65 et 54 notent le ton psalmodique comme suit :



Glo - ri - a seculo-rum A - men

---

1. Le ms. de Florence ajoute une note supplémentaire : *Monstrat itaque quod hic finis magis pertinet ad octavum quam ad quintum*.

Juste après, on donne la différence traditionnelle (*secundum vulgarem usum*). Quelle est celle des deux qui fut adoptée au chœur de la cathédrale de Plaisance ? Pour l'antienne *Nos qui vivimus* (65, f. 297^{v}), on suivait la différence habituelle (*vulgaris*), tandis que les autres antiennes du même modèle [1] se chantaient sur la différence commune du VIIIe ton. En somme, la théorie n'a exercé ici aucune influence sur la pratique chorale.

e) *Épilogues :* Après le tonaire, le ms. 65 (f. 268) reprend la suite de la *Summa artis Musicae* interrompue au fol. 264^{v}, mais il abrège le chapitre final *De diaphonia* [2].

Le 65 et le 54 se rejoignent et poursuivent ensemble par la transcription des invitatoires classés, suivant l'usage traditionnel, selon l'ordre des tons : *Incipiunt modi in invitatoriis per anni circulum* (65, f. 268^{v} ; 54, f. 7^{v}). Mais ici, chaque ton est précédé de quelques gloses décrivant la mélodie.

Ainsi, le tonaire du manuscrit 54 est une copie fidèle jusqu'au moindre détail du second tonaire de l'office du ms. 65.

Les sources des parties théoriques du ms. 65 sont comme on l'a vu dans cette analyse, très diversifiées : un traité d'*Ars Musica* de même origine que celui de Lucques 614 ; l'introduction *Formulas quas vobis...* du tonaire de l'Abbé Odon (GS.I 248) et les extraits du tonaire *De modorum formulis*. Mais si les gloses théoriques de cet ancien tonaire ont été effectivement reprises dans le premier tonaire du ms. 65, on a préféré suivre pour l'ordre des différences et l'énumération des exempla du tonaire lui-même un autre modèle, probablement un autre tonaire plus ancien [3]. En effet, malgré quelques différences d'ordonnances au premier et au quatrième ton, il faut accorder un certain air de famille entre le premier tonaire (65, ff. 1-4^{v}) et le second (65, ff. 264-268 = 54, ff. 1-7). Les divergences entre les deux portent surtout sur le choix des textes théoriques.

Le premier tonaire contient des textes qui viennent d'un tonaire plus ancien, mais on les a sacrifiés dans le second tonaire à des textes

---

1. *Martyres Domini*, 65 [Antiph.], f. 426^{v}) et *Angeli Domini* (f. 409^{v}). La première note de ces deux antiennes a été remontée au sol pour faciliter la reprise après la psalmodie du VIIIe ton. Quant à l'antienne *Domine*, je n'ai pu la retrouver, l'incipit étant trop bref (dans CAO III, plus de 75 antiennes commencent par *Domine* !).

2. Cette « compression » est-elle due simplement à la nécessité d'achever la transcription au bas du f. 268 ou bien est-elle impérée par une certaine réticence, dont nous avons déjà relevé l'indice ailleurs (voir p. 175, omission de la définition de « *Diaphonia* »), à l'égard de la diaphonie ?

3. Voir page 177.

plus « modernes ». Cependant, nous retrouvons les textes explicatifs de cet ancien tonaire en Italie Centrale, dans le tonaire de l'Abbé Odon.

2. Le tonaire de l'Abbé Odon (« *De modorum formulis* »).

A) *Préliminaires :*

Quelques manuscrits d'Italie Centrale nous transmettent un tonaire souvent précédé d'un prologue (GS.I 248 A-249 A) qui sont tous deux attribués par l'intitulé à un Abbé Odon : *Incipiunt toni qui honorifice emendati et patefacti a Domno religioso Oddone Abbate qui fuit peritus in arte musica : Formulas quas vobis...* (= GS.I 248 A-249 A).

Cet ouvrage de théorie musicale doit être ajouté à une liste déjà fort longue de traités et de tonaires qui se réclament d'un « Abbé Odon » que certains auteurs ont naturellement identifié avec saint Odon, second Abbé de Cluny, le plus connu des nombreux personnages qui en France comme en Italie ont porté ce nom [1].

Avant de discuter l'origine de notre tonaire et la valeur du nom qu'il porte, il est nécessaire de classer les textes qui se réclament de l'auteur dénommé Odon, en éliminant au fur et à mesure les attributions sans fondements, pour s'attacher enfin aux seuls textes qui méritent de retenir l'attention.

a) *Traités attribués à Odon :* De tous les traités attribués à un certain Odon par les manuscrits italiens [2] ou par les allemands [3], un seul a vraiment trouvé une très large diffusion et exercé une influence profonde dans l'enseignement de la Musique : c'est le *Dialogus de Musica* (GS.I 252-264). Ce traité, qui laisse de côté les spéculations de l'ancienne musique gréco-latine et qui écarte de son vocabulaire les termes d'origine grecque, est dû à un moine italien du début du XIe siècle, dont le nom est inconnu [4]. Les plus anciens manuscrits du Dialogue ne portent pas de nom d'auteur : le nom

1. Cf. U. Chevalier, *Biobibliographie* 3393-3401 ; R. Grégoire, *Le commentaire du Psautier du moine Odon* [d'Asti] *: Benedictina* XIV, 1967, p. 205.

2. La *Musica* (GS.I 265-284) que Gerbert a édité d'après un ms. de Leipzig (U.B 1492), du XVe s., qui le met sous le nom de Bernon, figure encore dans quatre mss. florentins, dont le plus ancien est Florence, Bibl.Naz. Conv.soppr. F III 565 (cf. *The Th.*II, p. 28). Sur les rapports de ce traité avec le Dialogue, voir M. Huglo, *Revue de Musicologie* LV, 1969, pp. 150 ss.

3. *De rhythmimachia* (GS.I, 285-295), d'après Vienne, Ö.N.B. 2503, f. 49 (*The Th.*I, p. 44), mais encore dans Oxford, Bodl. Rawl. C 270 (XIIe s.) ; *Regulae super abacum* (GS.I, 296-302), dans le ms. cité de Vienne, ff. 43-48.

4. M. Huglo, *L'auteur du Dialogue sur la Musique attribué à Odon* : *Revue de Musicol.* LV, 1969, pp. 119-171.

d'Odon, probablement emprunté à la lettre de Guy d'Arezzo à Michel [1] a été ajouté ultérieurement par des copistes italiens ou allemands en tête de l'ouvrage.

Le Dialogue sur la Musique commence par une définition de la musique qui a été reprise très souvent par la suite, jusqu'aux XIIIe et XIVe siècles et par une définition célèbre du « ton » : *Tonus vel modus est regula quae de omni cantu in fine dijudicat* (GS.I 257 B).

Mais le Dialogue traité surtout de modalité (GS.I 259 B ss.) : aussi, le passage sur les huit tons, illustré d'exemples, a parfois été détaché du reste de l'œuvre et a été constitué au rang de traité-tonaire [2]. En réalité, malgré les nombreuses citations de pièces liturgiques, cet extrait ne saurait être considéré comme tonaire *stricto sensu*, faute d'un élément essentiel, l'énumération des différences psalmodiques propres à chaque ton. Cependant, ce passage a parfois été incorporé dans des tonaires complets : ainsi, le tonaire qui achève un antiphonaire d'Utrecht [3] a emprunté la liste des *principia* possibles pour chacun des huit tons au Dialogue (GS.I 259 ss.).

Le Dialogue sur la Musique ne peut se réclamer à aucun titre du nom d'Odon qui a été usurpé par un copiste du XIe ou du XIIe siècle pour donner plus de poids à l'ouvrage anonyme qu'il transcrivait : le Dialogue est l'œuvre d'un moine anonyme italien du début du XIe siècle.

b) *Tonaires attribués à Odon :* 1° Dans le recueil de traités d'origine allemande, du manuscrit de Vienne, Ö.N.B. 51 (XIIe s.), le tonaire de Bernon s'achève par une suscription en partie effacée : EXPLICIT TONARIUS DOMNI ////// (f. 62). J. Smits van Waesberghe avait proposé de lire à la place de ce grattage le nom d'Odon (CSM.1, p. 17), mais il devait ensuite renoncer à cette conjecture (*The Th.* I, p. 35). Il s'agit en effet du tonaire de Bernon.

---

1. GS.II 50 B : Gui recommande la lecture de l'*Enchiridion*, « *quem reverendissimus Oddo Abbas luculentissime composuit* ». En fait, il s'agit ici non pas du Dialogue — intitulé parfois, il est vrai, *Enchiridion* (sur ce titre, voir *Rev. de Musicol.* LV, 1969, pp. 130 ss.) mais de la *Musica Enchiriadis* (voir arguments, *ibid.*, p. 131).

2. Bruxelles, B.Roy. II 784, f. 42v (cf. *The Th.*I, p. 63) ; Berne, Bürgerbibl. 702 (XIIIe s.), f. 46v : *Incipiunt regulae tonorum* (*ibid.*, p. 74) : ce titre doit être emprunté au traité complet ainsi intitulé dans Pistoja, Bibl.Cap. C 100, f. 39 (*The Th.*II, p. 85). Le ms. de Vienne, Ö.N.B. 4774 a retenu du Dialogue les passages relatifs aux huit tons (cf. *The Th.*I, p. 46).

3. Utrecht, Universiteitsbibl. 408 (XVe s.), f. 283 ss. (ce tonaire m'a été indiqué par le Prof. J. Smits van Waesberghe qui m'en a communiqué les photographies) : *Primus tonus apud antiquos dictum est...*, etc. Un autre ms. de la bibl. universitaire d'Utrecht, qui sera analysé plus bas, présente également un tonaire composé d'extraits du Dialogue (cf. *The Th.*I, 137-139).

2° Dans deux manuscrits autrichiens [1] qui contiennent entre autres pièces communes le tonaire versifié de Frutolf (voir plus bas, p. 286), on relève un tonaire portant le titre suivant :

INCIPIT REGISTRUM TONORUM

secundum predicta abbatum Ottonis Cluniacensis, Bern[onis] Augiensis, Will(a)helmi Hirsaugensis, Guidonis monachi.

Le titre *Registrum tonorum* ainsi que les vers *Concinit equisoni,* au début de chaque ton, sont empruntés à l'un des témoins du tonaire d'Udalscalc [2]. Cette compilation, probablement cistercienne, se réclame en bloc de diverses autorités en la matière : elle doit cependant davantage aux tonaires allemands qu'à Odon de Cluny. Aussi, la mention d'Odon *de Cluny* se réfère ici, probablement, à l'auteur du Dialogue plutôt qu'aux tonaires italiens qui portent le nom d'Odon : en effet, c'est l'Anonyme de Melk — ou plus exactement de Prüfening, auteur qui termina son catalogue d'écrits littéraires vers 1170 — qui attribue pour la première fois à saint Odon de Cluny un « *dialogus satis utilem de arte musica* » [3].

3° D'après le manuscrit 42 de Saint-Dié, du XIVe siècle, Edmond de Coussemaker a publié l'*Intonarium a Domno Odone Abbate diligenter examinatum et ordinatum*..., etc. (CS.II, p. 117-149). Mais ce titre preudépigraphe cache mal l'origine franciscaine de cette œuvre : le prologue emprunté tout un passage au règlement de 1254 établi pour codifier la transcription uniforme des livres notés dans l'Ordre des Frères Mineurs [4] ; en outre, le tonaire cite l'antienne *Franciscus* (*vir catholicus*), composée par Julien de Spire en l'honneur de saint François d'Assise [5].

---

1. Vienne, Ö.N.B. 787 (XIIe s.) de l'abbaye cistercienne de Baumgastenberg, f. 53^v-57^v (CSM.2, p. x ; *The Th*.I, pp. 37-39) ; Zwettl, Stiftsbibl. 328 (XII-XIIIe s.), f. 82^v-84^v (*The Th*.I, pp. 48-49).

2. Voir plus loin p. 290 : seuls les vers sont notés dans le ms. de Vienne (neumes cisterciens sur portée). Nous n'avons pas vu le ms. de Zwettl qui, à en juger par le contenu, a été copié sur celui de Vienne.

3. P.L. CCXIII c. 977 B (sur l'Anonyme de Melk, voir M. MANITIUS, *Geschichte der lat. Lit. des M.A.*, III, p. 313). Le Dialogue ne figure pas dans la liste des livres de St. Odon et des autres Abbés de Cluny qui étaient religieusement conservés à la bibliothèque de l'abbaye, vers 1160 (L. DELISLE, *Cabinet des mss.* II, p. 469, n° 300-314), soit juste avant la composition de la notice de l'Anonyme de Prüfening.

4. Comparer le passage de CS.II, p. 117 A, en bas (*Attendat autem*...) au Règlement de 1254 édité par M. HUGLO, *Règlement du XIIIe s. pour la transcription des livres notés : Festschrift Br. Stäblein* (Kassel-Basel, 1967), p. 125, n° 5.

5. Première antienne du premier ton, pour les premières Vêpres de l'office propre : cf. Hil. FELDER, *Die Reimoffizien auf die hl. Franziskus und Antonius von Julian von Speier* (Freiburg/Schw. 1901), p. XV ou dans MGG.XI, c. 173-174.

4° Dans plusieurs manuscrits italiens, un grand tonaire porte le nom d'un Abbé Odon : ainsi dans l'antiphonaire des archives de l'archevêché de Florence, du XIIe siècle et dans la grande collection de textes relatifs à la théorie musicale, composée au Mont-Cassin (ms. Q. 318) au début du même siècle ; enfin, dans le tonaire du graduel-antiphonaire de Plaisance, écrit en 1142 et années suivantes, dont l'analyse a été donnée ci-dessus (p. 175). Ce titre a laissé ailleurs d'autres traces [1]. Quelle valeur a-t-il au point de vue historique ?

Pour P. Thomas, le tonaire de l'Abbé Odon contenu dans le manuscrit 318 serait une « refonte au XIe siècle de l'œuvre d'Odon » de Cluny [2]. En fait — ainsi qu'on le démontrera plus loin — ce tonaire attribué à l'Abbé Odon est un tonaire italien très répandu dans la Péninsule aux XIe et XIIe siècles.

Ainsi, en définitive, de tous les tonaires attribués à un Abbé Odon, pas le moindre fragment ne peut être inscrit au crédit d'Odon de Cluny. La question doit d'ailleurs être posée sous un angle tout différent : de quelle région, de quelle date et de quel auteur émane le tonaire qui, dans les manuscrits, porte le nom d'un Abbé Odon ? La réponse à cette question ne sera possible qu'après l'inventaire exhaustif des sources du tonaire et sa restitution critique.

B) *Les manuscrits du tonaire de l'Abbé Odon :*

Pour débrouiller la question fort complexe du tonaire de l'Abbé Odon, il ne faut pas partir du tonaire qu'Edmond de Coussemaker a édité sous le titre *De modorum formulis* [3], d'après un manuscrit de Saint-Évroult, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Paris [4], car

---

1. Dans le ms. de Berlin cité plus haut p. 174. La mention « *qui fuit peritus in Arte musica* » en apposition au nom d'Odon, dans certains manuscrits du Dialogue (Naples, Bibl.Naz. VIII D 14 : *The Th.*II, p. 72 ; Paris, B.N.lat. 7369, f. 47 : cf. *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 128) est un emprunt au titre du tonaire de l'Abbé Odon.

2. P. THOMAS, *St. Odon de Cluny et son œuvre musicale* : *A Cluny, Congrès scientifique* (Dijon, 1950), p. 179. Dans le même sens, J. HOURLIER, *Remarques sur la notation clunisienne* : *Rev. grég.* XXX, 1951, p. 240, qui écrit que le tonaire « suit divers traités attribués à Odon » (cependant, il serait bien difficile à l'A. de mettre en parallèles les passages théoriques du tonaire du ms. M. Cassino 318 en face des textes attribués à Odon dans GS.I 252). Voir enfin, H. OESCH, *Der Tonar des Abtes Odo von Cluny*, dans *Guido von Ar.* (Bern, 1954), pp. 104 ss.

3. CS.II, pp. 78-109. Cette édition a été reproduite par A. BRANDI, *Guido Aretino monaco... Studio storico-critico* (Firenze, 1882), pp. 427-477. L'auteur aurait pu rééditer ce tonaire en utilisant l'un des nombreux manuscrits qu'il avait consultés, plutôt que le ms. Paris B.N.lat. 10508 utilisé par CS.

4. Paris, B.N.lat. 10508 (XIIe s.), décrit plus bas p. 197, ms. E.

ce manuscrit est farci d'interpolations et d'additions ; en outre, il s'écarte très souvent du *consensus* des autres manuscrits d'origine italienne. Ce manuscrit normand nous a seulement servi de base de référence pour la description des sources, puisqu'il a le mérite d'être accessible dans une édition commode sinon exacte.

Pour une étude définitive de ce tonaire, il faudrait en posséder l'édition critique intégrale : faute de pouvoir entreprendre ici une telle édition, nous restituerons le tonaire de l'Abbé Odon dans ses grandes lignes, afin de pouvoir discuter sur cette base les questions d'origine et de date.

Les manuscrits se divisent en trois classes : une classe de manuscrits qui donnent le tonaire sans modifications profondes ; une seconde classe de manuscrits interpolés et enfin, une troisième classe de manuscrits dérivés du groupe de la première classe.

Première classe.

La majorité des manuscrits de la première classe est d'origine toscane.

F = Florence, Archivio arcivescovile :

Aux archives de l'archevêché de Florence — face au Duomo — un très bel antiphonaire du XIIe siècle, provenant de l'ancienne cathédrale [1] est soigneusement conservé : l'écriture est une parfaite minuscule toscane et la notation très belle, est bien celle du XIIe siècle à Florence [2] tracée sur portée aux lignes de couleur : rouge pour le fa, jaune pour le do.

Le tonaire s'insère (f. 277-283) entre le commun du sanctoral de l'antiphonaire et les invitatoires. Il commence par le titre : *Incipiunt toni qvi honorifice emendati et patefacti a Domno religioso Oddone Abb[at]e qui fuit peritus in arte musica.* Voir à la fin, pl. III.

Les pièces sont disposées sur trois colonnes et sont notées de la même main que l'antiphonaire. Peut-être parce qu'inséré dans un livre liturgique, le tonaire ne donne que très peu de textes explicatifs. Voici le texte qui suit la formule type *Primum querite* : il résume le texte qui ouvre le

---

1. Environ 290 ff. (33,5 × 24,5 cm.), sans pagination ni foliotation : celle que j'ai indiquée est fictive. Sur le ms. voir M. G. Camiciotti, *Di un antico antifonario neumatico fiorentino* : *Rassegna gregoriana* IV, 1905, c. 101-106. — Cf. M. Huglo dans *Sacris erudiri* IV, 1 (1954), p. 118.

2. Voir pl. III, à la fin du volume. La notation est en tous points semblable à celle du fragment de Bologne, Univ. 2217, f. 219-220, qui — en raison de son étonnante ressemblance pourrait être pris pour un fragment de notre antiphonaire, s'il n'était de dimensions plus importantes (36,5 × 25,5 cm.). Ce fragment contient, comme l'antiphonaire de l'archevêché, l'office de S. Zanobius de Florence.

tonaire du manuscrit toscan de la B. Naz. de Florence, Conv. soppr. F III 565 (voir notice suivante) :

F III 565.	Florence, Archevéché.
Primum querite regnum Dei	Primum querite regnum Dei.
Omnis	Ad hunc modum finitur omnis
ergo cantus hujus tropi,	cantus primi toni
a quacumque corda incipiat	
naturaliter et regulariter	
hanc debet habere finem.	
Sed propter diversitas	sed propter diversa
incipientia symphoniarum	incipientia antiphonarum
fit diversitas in finem	fit diversitas in finem
versi	versus
	ut sibi convenientia.

Les autres textes explicatifs propres à ce manuscrit sont des résumés de textes déjà rencontrés dans d'autres tonaires : ainsi à propos de l'antienne *O beatum Pontificem,* au premier ton : *Haec antiphona propria differentia habet q[uod] nesciunt qui putant eam fore de II (tono).* Allusion évidente à la remarque du prologue *Formulas quas vobis* (GS.I 249 A) que le copiste avait sans doute sous les yeux (cf. ms. N, fol. 82v) et qu'il a ainsi condensée.

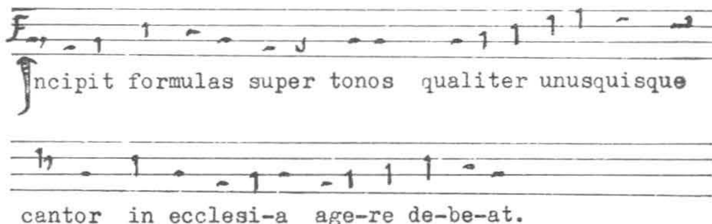
Après l'antienne type *Secundum autem...* il indique : An[tiphona] *ad exemplum posita.* Cette remarque, qui résume le texte connu *Ad judicium primi toni haec antiphona ponitur...* (cf. p. 202), aurait figuré après l'antienne *Primum querite* en tête du tonaire si la place n'avait pas déjà été prise par le texte cité ci-dessus.

Il est probable que le modèle de F contenait davantage de remarques du même ordre : mais F est un antiphonaire, non un recueil de textes théoriques.

T = Lucques, Bibl. Capitolare 603 :

Antiphonaire à l'usage des moniales de Pontetetto, diocèse de Lucques, avec la notation du XIIe siècle en usage dans ce diocèse [1].

Le tonaire a été copié sur les dernières pages du manuscrit (fol. 247 ss.), malheureusement détériorées, surtout dans les angles, par l'humidité. Le titre est noté :



1. *Pal.Mus.* II, pl. 34 (cf. Pal.Mus. IX, p. 12). — J. Smits van Waesberghe, *De... Guidone Aretino...*, p. 70 et 221, n. 6. — Sur la pièce avec discantus, voir R. Baralli, *Un frammento inedito di discantus* : *Rass.greg.* XI, 1912, c. 5-10.

Formulas quas vobis... (GS.I 248 A-249 A) : la fin du texte du manuscrit est illisible, surtout à partir de *Unde precipio...* (GS.I 249 A, lin. 10), par suite de l'état défectueux de la partie inférieure du feuillet : la « récapitulation » des différences (GS.I 249 A, 2e paragr.) est indéchiffrable.

La suite du tonaire (*Primum quaerite...* et invitatoire du premier ton) se poursuit sur trois colonnes. Les incipit d'antiennes sont notés, tantôt se succèdent en colonnes sans notation et sans place prévue pour les portées, comme dans F. Pas de textes théoriques, car le tonaire a été transcrit dans un but de récapitulation, à la fin d'un livre pratique.

Le tonaire cite plusieurs pièces d'offices propres qui se trouvent dans l'antiphonaire qui précède : entre autres, *O signifer Frigiane praesul* (f. 249v, IIe ton), en l'honneur du patron du diocèse (cf. dans l'antiphonaire, au fol. 219) ; l'introït *Domine Jesu Christe qui...* de la messe propre en l'honneur de saint Donat d'Arezzo.

Par sa présentation, sa disposition et par plusieurs variantes (en particulier, Ve ton, 2e différence), T s'apparente à F, mais par d'autres variantes il se rapproche de G.

N = Florence, Bibl. Nazionale, Conventi soppressi F III 565.

Recueil de traités, écrits vers 1100 dans un monastère toscan, acquis plus tard par les dominicains de S. Maria Novella de Florence (f. 1v) qui ont relevé sur les derniers feuillets (ff. 113-114) le catalogue de leur bibliothèque au xve siècle. L'écriture du texte et la notation (f. 2, 63v, 65, etc.) sont celles de l'Italie centrale. Les initiales rouges à touches jaunes rappellent celles de G (voir notice suivante).

Le contenu de ce manuscrit est très important [1] : un grand nombre de textes se retrouve dans C[assin. 318] et G[enève, Cologny, Coll. Bodmer].

Au fol. 82v, *Incipit formula tonorum* : c'est, à une variante près, le même titre que dans T. Ce prologue du tonaire (GS.I 248 A-249 A) comporte à la fin la récapitulation des différences : cependant, au lieu de les dénombrer, comme dans l'édition de Gerbert (GS.I 249 A, 2e paragr., d'après C), on les énumère avec leurs exemples. Nous avons donc en somme un abrégé du tonaire *De tonorum formulis* (= t) : cet abrégé est très exactement recopié dans Florence, Bibl. Riccardi 652, ff. 93 et ss. [2].

Au fol. 102v vient le tonaire complet [3], transcrit sur deux colonnes, puis (f. 103) sur trois colonnes. Le début est noté en notation alphabétique, puis (f. 104v) en notation d'Italie centrale.

Le tonaire de l'antiphonaire (f. 102-108v) est séparé du tonaire du gra-

---

1. Analyse du contenu dans *The Th.*II, pp. 27-32. Facsimilé dans J. Smits van Waesberghe, *Musikerziehung im MA.* (1969), Abb. 108. — Beaucoup de textes théoriques de ce manuscrit se retrouvent dans C (ms. 318 du Mont-Cassin), et dans les mss. plus récents de la Bibl.Laurenziana (ms. XXIX.48 et Ashb. 1051).

2. Ce manuscrit a été examiné par A. de la Fage le 1er août 1870. Quoique ce manuscrit soit considéré par Smits van W. (CSM.4, p. 19), H. Hüschen (MGG.IX, 1851) et P.Fischer (*The Th.*II, p. 50) comme une copie du F III 565, il faut remarquer qu'il comporte quelques coupures et divergences d'ordre. Cependant, sur les pièces qui nous concernent, il suit pas à pas N.

3. Voir Ch. Meter, *The antiphons of the Tonar F III 565* (Dissert. P I M S., Roma, 1939) qui a transcrit les ff. 102v-112 (pp. 8-23).

duel (f. 109-112v) : ce manuscrit est le seul parmi les témoins du *De modorum formulis* qui sépare ainsi les deux tonaires. Mais il présente une particularité beaucoup plus importante : à première vue, le tonaire de l'antiphonaire ne paraît pas du tout devoir être rattaché au groupe du *De modorum formulis,* car il donne beaucoup moins de différences que les autres manuscrits. Cependant, une analyse plus serrée des textes fait constater que les listes de différences ont été sciemment et délibérément abrégées : l'auteur d'ailleurs ne s'en cache pas. Bien mieux, il annonce à chaque fois la réduction des différences opérées sur son modèle :

Ier ton : ... *secundum Musicae artis non debet habere nisi quinque differentias* (f. 102v).

IIIe ton : *Iste tonus... secundum Formulam supra scriptam* (cf. ci-dessus) *quinque differentias habet. Sed iuxta disciplinam Musicae artis in* tres *differentias jubemus finiri* (f. 105v).

IVe ton : *Iste tonus... nonas habet differentias. Sed tamen, regulariter et naturaliter* quattuor *differentias habere debet* (f. 106v).

VIIIe ton : *Iste tonus... sex habet differentias, sed tantum regulariter, id est secundum regulam, in* quattuor *differentiis finitur* (f. 108v).

Ce tonaire reste bien, à sa manière, un témoin du *De modorum formulis.* Si par ces réductions délibérées il se sépare de C, pour l'usage des textes explicatifs, il reste en accord étroit avec lui, quoique parfois il centonise les textes qu'il a sous les yeux. A cet égard, le commentaire de l'antienne-type *Primum querite* est tout à fait caractéristique :

F	N	Clm 14523
	Primum querite regnum Dei.	
Ad hunc modum finitur omnis cantus primi toni,	Omnis ergo cantus hujus tropi a quacumque corda incipiat, naturaliter et regulariter hanc debet habere finem.	
sed propter diversa incipientia antiphonarũ fit diversitas in finẽ versus ut sibi convenientia	Sed propter diversitas incipienti[um] symphoniarum fit diversitas in finem versi.	
	Sed hoc aliquotiens inveniatur... (passage sur la réduction des différences du Ier ton) ... quinque differentias.	[2]
	Mox enim ut cum finem alicujus cantu[s]	Mox enim ut cum finem alicujus antiphonae (cf. p. 202)...
	Quoniam vero diversitas principia antiphonarum	Quoniam vero diversa sunt princ. anarum. variatur psalmus in suo fine...
	principio bene valeat convenire	principio bene valeat. convenire hoc modo.

F	N	Clm 14523
		[1]
		Primum querite...
	Ad iudicium primi toni haec antiphona ponitur :	Ad initium primi toni, haec antiphona ponitur.
		Mox enim... (*supra*)
	Ecce nomen Domini.	

Le rédacteur de N, fidèle à son vocabulaire (*regulariter, naturaliter*), a repris des formules dans des tonaires voisins en les détournant de leur sens : en effet, le texte de Clm. 14523 vise l'antienne-type et non n'importe quelle antienne. Le seul passage propre est celui que nous avons rapporté plus haut (p. 189), pour justifier la réduction des différences.

Le tonaire du graduel (f. 109-112v) est plus développé que dans les autres manuscrits du *De modorum formulis* : il cite un certain nombre de pièces bénéventaines (= *Ben.*) ou communes à la fois aux manuscrits d'Italie centrale (= *ItC*) et à ceux de la zone d'écriture et de notation bénéventaines (= *Ben*).

Ier ton :

All. ℣ *De utero senectutis* (Schlager, *Them. Kat.*, nº 38b) : *Ben.*

VIe ton :

All. ℣ *Benedictus es Dei Filius* (Schlager, nº 302c) ; *ItC Ben Allem.*
All. ℣ *Quasi cedrus* (Schlager, nº 325) : *Ben.*
Off. *Intempesta nocte,* pour saint Benoît : *Ben.* [1].

VIIe ton :

Intr. *Beatus Martinus* : *ItC* et *Ben* [2].
All. ℣ *O quam beatus es Dei Apostolus* (Schlager, *Them. Kat.*, nº 373) : *ItC* et *Ben.*

En somme le modèle du tonaire N, pour cette partie propre à N, était un manuscrit appartenant à la zone de contact entre Italie centrale et zone bénéventaine [3], donc un manuscrit venant de la même région que O.

Si N est en rapport sur beaucoup de points avec le premier tonaire de C,

---

1. Cette pièce est citée par le second tonaire, proprement bénéventain, de C, p. 272, et par le graduel de Bénévent, B.Cap. VI 34 (*Pal.Mus.* XV, f. 55) : la mélodie aquitaine (*Pal.Mus.* XIII, p. 57) est différente.

2. Cf. *Études grég.* VII, 1967, p. 32 et ajouter Berlin, mus. 40608 (grad. italien du XII-XIIIe s.) ; Bénévent VI 34, fº 242 ; le second tonaire bénéventain de C, p. 277 A et enfin le tonaire G, f. 68v.

3. Comme analogie, on pourrait citer dans le domaine de la pratique (Graduels), le ms. de Gubbio (Paris, B.N.n.acq.lat. 1669) qui, sous une écriture et une notation ItC. est à considérer par son répertoire et ses variantes musicales comme bénéventain (cf. *Pal.Mus.* XIV, p. 218) ; de même, le fragment G 230 de Solesmes (*Pal.Mus.* XV, p. 97, n. 1).

il s'en sépare cependant sur un point : l'équivalence entre tons ecclésiastiques et pseudo-modes grecs. Le tonaire suit l'ordre d'énumération des tropes de Boèce alors que dans les passages de théorie musicale qui précèdent immédiatement le tonaire, au f. 73, c'était l'équivalence de l'*Alia Musica* qui avait été adoptée.

G = GENÈVE (Cologny), Collection Bodmer :

Petit manuscrit de théorie musicale portant au dos le titre « Guido of Arezzo MS XII Cent. », dû sans doute au baronnet Phillipps qui avait catalogué ce ms. sous le n° 18845. Le manuscrit fut vendu en 1950 par Robinson et acquis par le Dr. Martin Bodmer pour sa collection de Cologny [1].

Il contient une intéressante suite de textes relatifs à la théorie musicale [2]. Les cahiers 9 et 10 sont occupés par un tonaire dont il manque le début du premier ton (ces deux cahiers ont peut-être été déplacés). Le même plan est suivi à chaque ton : Un bifolium du cahier 9 est perdu : il contenait les préliminaires au Ier ton et le texte du IVe ton. Le même plan est suivi pour chaque ton : après l'antienne-type [3], viennent les antiennes de l'office, parfois un répons, puis les antiennes de la messe (introïts et communions). Ces pièces sont notées en neumes d'Italie centrale sur une seule ligne rouge (fa) et parfois (ff. 64 ss.) avec une ligne jaune (do).

Les communions évangéliques appartiennent à la série standard (cf. tableau de la p. 153, colonne des Mss. français), fort répandue en Italie centrale [4] :

fol. 71 :	Com.	*Oportet te*	VIIIe ton, mélodie	A
68v :		*Nemo te*	VIIe ton,	A
65v :		*Lutum fecit*	VIe ton,	A
64 :		*Videns Dominus*	IVe ton,	A

On note au VIIIe ton l'antienne *Virgines Domini* (adaptée sur *Martyres Domini*) qui apparaît d'abord dans les manuscrits italiens (cf. CAO III, n° 5443 et dans le Dialogue sur la Musique (GS.I 263 A, à la place de *Angeli Domini*). L'auteur avait consulté un vieil antiphonaire et y avait relevé

---

1. *A Selection of precious Mss... offered for Sale by W. H. Robinson* (Catal. 81, 1950, n° 54, avec facs.). Cf. MUNBY, *Phillipps Studies*, V, 1960, pp. 108-109. Le 20 avril 1963, le Dr. Bodmer m'autorisait à examiner le ms. Cependant, comme je n'avais pas encore à ce moment décelé l'appartenance du tonaire au groupe de tonaires de l'Abbé Odon, il fallait reprendre l'examen du tonaire : l'autorisation de revoir le manuscrit me fut sèchement refusée par « le Secrétariat ». Fort heureusement, le Prof. Smits van Waesberghe possédait le film de ce manuscrit et le mit obligeamment à ma disposition...

2. J. SMITS VAN WAESBERGHE, CSM.4, pp. 23-24 ; *The Th.*I, pp. 76-78.

3. Celle du Ier ton (*Primum querite*...) manque par suite d'une lacune matérielle. Au VIe ton, on remarque la variante *Sexta hora ascendit in cruce* (au lieu de... *sedit super puteum*) qui vient du groupe toulousain des tonaires aquitains (cf. p. 134, var. 14 B).

4. Piacenza 65, Bobbio (Turin, Univ. 897, 1088), Modena (B.Cap. I 13), Pistoja (B.Cap. C 119, C 120), Pomposa (Padoue A 47), Ranchio (Baltimore W. 11), Berlin, mus. 40608, etc., mais non à Lucques (Lucca 606).

une variante sur le choix du ton de l'antienne *Dominus Jesus* (CAO III, n° 2411), habituellement classée en VIIIe ton [1].

Par le choix de ses exemples et par quelques légères variantes dans l'ordre des différences, ce manuscrit est un peu en marge du groupe toscan.

A la fin du manuscrit (fol. 106), nous trouvons le prologue *Formulas*... (GS.I 248 A) déplacé ici et, après un blanc (ff. 107-108v), le traité *De modorum formulis* (GS.II 37 = CS.II 78 B), mais le copiste n'a retenu que les seuls textes théoriques [2] et saute tous les exemples liturgiques du tonaire édité à la suite du traité. Le texte est d'ailleurs incomplet : il s'arrête à la fin du VIe ton (CS.II, p. 101 A, lin. 4).

W = WOLFENBÜTTEL, Herzog August Bibl., Helmstadt 1050 (Catal. n° 1152) :

Petit manuscrit écrit par plusieurs mains allemandes du XIe et du XIIe siècles (voir ci-dessus, p. 33). Après une copie des coutumes monastiques lorraine, le scribe a transcrit sur quatre pages (ff. 14-15) une partie de notre tonaire italien : par suite d'une petite lacune matérielle d'un feuillet, le texte commence *ex abrupto* au milieu du prologue du IIIe ton (CS.II 93 B, qui dans le ms. E est malencontreusement transcrit à la fin du IIIe ton). Le texte est écrit non en colonnes, comme dans les manuscrits italiens, mais à longues lignes, de façon hative, sans neumes, avec un seul exemple par différence psalmodique. Ce tonaire a été transcrit à titre documentaire et non, comme le grand tonaire complet neumé qui suit (aux ff. 17-27), dans un but de formation pratique des chantres.

Le texte de ce tonaire se rattache au groupe du ms. G.

J = OXFORD, St. John College 188 :

Recueil de traités relatifs au *Quadrivium* (géométrie, musique, astronomie). Écriture et initiales bleues ou rouges à filigranes du XIIIe siècle [3]. Après un extrait d'Aurélien (GS.I 29-30, 35) et les œuvres de Guy d'Arezzo, on a transcrit le même tonaire que dans W (mais la concordance ne peut se déceler qu'à partir du IIIe ton, puisque les tons I-II manquent dans ce ms. W) : f. 85, *Primum querite regnum Dei* (notation alphabét.).

Ob iudicium primi toni haec antiphona ponitur. Mox enim ut cum fine alicujus antiphonae eumdem melum bene videris convenire, de primo eam esse tono non est opus dubitare (cf. Guy, *Microl.* XIII, CSM. 4, p. 154). *Quoniam autem diversa sunt principia antiphonarum*...

Le texte du tonaire, transcrit à longues lignes, comme W, est pour la partie commune avec W (III-VIIIe tons) absolument identique à celui

---

1. Fol. 70 : l'auteur emploie à ce propos les lettres tonaires helvétiques (cf. p. 248), ce qui laisse penser que le vieil antiphonaire cité était sans doute un antiphonaire du genre de celui de Monza C 12/75. Sur l'ant. citée, voir LIPPHARDT, *Karol. Tonar*, p. 53 ; OMLIN, *Tonarbuchstaben*, p. 307.

2. Ces textes théoriques figurent déjà en grande partie dans le tonaire lui-même, aux ff. 58 ss., mais le copiste a dû les prendre ailleurs dans un manuscrit du genre de Rome, Vallicel. B. 81.

3. L. GUSHEE, *The Musica Disciplina*... Dissert. 1962, pp. 71-72. — J. SMITS VAN WAESBERGHE, CSM.4, pp. 44-46 ; *Cymbala* (Mus.Studies and Doc. 1), pp. 26, 54 ss.

de W qui semble bien le modèle de J. Cependant, une variante montre bien que J a transcrit son modèle sans le comprendre :

W	J (fol. 86)
Haec formula psalmi	Haec antiphona psalmis (!)
convenit multis antiphonis	convenit multis antiphonis...

A la fin du tonaire (fol. 86^v), J donne l'antienne *Johannes apostolus* (sans notes, mais avec une place prévue) et une liste d'introïts classés suivant les huit tons (liste qui ne figure pas dans W) :

Autentus protus : Gloria, seculorum. Amen : Suscepimus (sans notes).

Ensuite *Archos, Deuteros, Tritos, Tetrardos* (cf. GS.I 174). Enfin, une explication des formules échématiques, courante depuis le XIe siècle : *None dicitur a greco quod est nus* (= νοῦς)...

C = MONTE-CASSINO, Archivio della Badia Q 318 :

Ce manuscrit de trois cents pages constitue la plus extraordinaire des anciennes compilations relatives à l'*Ars Musica* [1]. Il a été écrit au Mont-Cassin, dans la seconde moitié du XIe siècle, à l'usage de S. Maria de Albaneta. Ici, ce manuscrit nous intéresse par ses deux tonaires : le premier (ms. pp. 128-156), qui porte dans sa préface le nom d'Odon (cf. ci-dessus p. 185) est un témoin du *De modorum formulis* ; le second (ms. pp. 245-289), de dimensions plus importantes, est un tonaire romano-bénéventain en relation étroite avec la tradition de l'antiphonaire et du graduel en usage au Mont-Cassin.

Le deuxième tonaire commence p. 245, en haut de la seconde colonne, juste après le dernier vers d'un poème de Paul Diacre sur le chant ambrosien et le chant grégorien [2] :

De tonora et differentiis quomodo ex ipsis regitur omnis cantus in musice artis. cap. xlvij.

Incipit tonus primus cum xiij differentiis : grece dicitur autentus protus. Latine dicitur I.

Primum querite regnum Dei. Notandum est autem quod ad hunc modum finitur omnis cantus primi toni et habet potestatem incipere da (*sic*) C grave usque in A ac[utum] et ubicumque... (p. 246, A)... in octava corda et secundum A. Sed propter diversitas incipientium quale(m)cumque cantum primi toni inveniri potest fit diversitas in finem versus ut sibi conveniat ita.

C'est un emprunt à N qui encadre l'introduction théorique du premier ton (cf. ci-dessus, p. 189). A chaque ton, sont d'abord indiquées les pièces

1. Le manuscrit est paginé, non folioté. La description de *The Th.*II, 64-69 doit être rectifiée et complétée suivant les indications de mon compte rendu de la *Revue de Musicol.* LV, 1969, pp. 229 ss. Cet important manuscrit a été et sera souvent consulté au cours de cet ouvrage (voir table finale).

2. Cf. A. AMELLI, *Paolo Diacono intorno al canto gregoriano ed ambrosiano* (Monte-Cassino, 1899), avec facsimilé.

de l'office : hymnes, répons nocturnes (les séries sont subdivisées en différences), les répons brefs diurnes ; puis les pièces de la messe, y compris les proses en usage au Mont-Cassin [1]. Parmi les chants cités, relevons plusieurs pièces tirées d'offices propres romano-bénéventains : office de saint Barthelémy, apôtre (CAO.II, nº 107, 3 et 110) et messe propre (cf. *Pal. Mus.* XIV, p. 450) ; office de saint Thomas, apôtre (CAO II, nº 82), plusieurs versets d'alleluia bénéventains ; l'offertoire *Factus est repente* (p. 285 B), dont la mélodie est conservée par la seule tradition bénéventaine [2] ; enfin, les cinq communions évangéliques de Carême, suivant les mélodies exclusivement propres à la seule tradition bénéventaine [3] :

p. 261 B :	COM. *Oportet te,*	mélodie D,	IIIe ton	(*Pal. Mus.* XIV, p. 227).
p. 266 C :	— *Qui biberit*	— A	IVe ton	(— p. 227).
p. 285 A :	— *Nemo te*	— C	VIIIe ton	(— p. 228).
p. 285 A :	— *Lutum*	— E	VIIIe ton	(— p. 229).
p. 266 C :	— *Videns*	— B	IVe ton	(— p. 230).

Il faut y ajouter la comm. *Mirabantur* (p. 252 B), au premier ton, qui — bien que non notée — doit être rattachée au type bénéventain (voir plus bas, p. 217).

Il faut faire état des difficultés de classement des antiennes qui se chantent habituellement sur le ton dit « pérégrin », ant. *Angeli Domini* et *Martyres Domini.* Ces antiennes sont prolongées ici par un alleluia qui « aiguille » ces antiennes vers une finale autre que la finale habituelle : elles sont classées en IVe ton, alors que dans le bréviaire d'Oderise [4] l'ant. *Angeli Domini* porte le chiffre VIII. D'autre part, l'antienne *Nos qui vivimus* de l'office férial (qui dans le bréviaire d'Oderise, fol. 299, est remplacée par l'ant. *Facta est,* du VIIIe ton) est classée ici en VIIe ton et non, suivant l'usage habituel, à la suite du VIIIe ton.

Enfin, signalons que les récitations partielles des mélodies d'introïts et les psalmodies du IIIe ton utilisent la corde si ♮, conformément à la plus authentique tradition bénéventaine [5], alors que, dans le premier tonaire (p. 140), ces récitations ont été attirées par le terme supérieur du demi-ton et sont montées à do (sauf une fois), comme dans la plupart des livres notés italiens, français et allemands.

---

1. Il est évidemment impossible de faire ici le relevé de ces proses et leur comparaison avec les prosaires cassiniens : cf. *Pal.Mus.* XV, p. 171.

2. R. J. HESBERT, *Un antique offertoire de la Pentecôte* : « *Organicae voces* » (Amsterdam, 1963), pp. 56-69. A la liste de la p. 60, ajouter le missel noté du Mont-Gargan (Baltimore, W. Art Gallery 6, f. 152).

3. La comm. *Dilexisti,* texte bref et mélodie du 5e ton, est conforme à celle du graduel cassinien (Vat.lat. 6082), mais cette version n'est pas exclusivement bénéventaine (cf. plus haut p. 98, n. 1, p. 216 et p. 327).

4. Paris, Bibl.Mazarine 364, f. 312. J'ai effectué quelques sondages sur les points de contact entre le tonaire de ce bréviaire (décrit plus haut, p. 119) et le deuxième tonaire (bénéventain) du ms. 318 du Mont-Cassin. Naturellement, l'enquête devrait être étendue aux manuscrits similaires de la Vaticane (voir plus haut, p. 118) et tenir compte aussi de l'antiphonaire noté, manuscrit 542 du Mont-Cassin.

5. Pour les parties de récitation des mélodies d'introït du IIIe ton (par ex. *In nomine Domini...*), voir les tableaux des *Études grégoriennes,* I, 1954, pp. 22 ss.

Le premier tonaire (pp. 128-156) qui nous intéresse surtout ici, est en effet un tonaire d'Italie centrale, une variété du *De modorum formulis*, qui a été incorporé dans cette énorme compilation que constitue le manuscrit 318, au même titre que bien d'autres extraits communs à N et à C. Le chap. CV commence par un titre (noté) et par le prologue du tonaire :

(p. 126) Item tonora per ordinem cum suis differentiis quos habemus honorifice emendatos et patefactos a Domno Odone religioso Abbate, qui fuit peritus in arte musica. CV.

INCIPIT FORMULA(S) SUPER TONOS

qualiter unusquisque cantor in ecclesia agere debet. Gl[ori]a E u o u a e (titre noté avec une différence du II[e] ton : cf. ci-dessus p. 187).

FORMULAS quas vobis... (= GS.I 248 A-249 A, d'après ce ms.) (p. 127) ... incipiendae sunt.

Le premier ton commence à la suite de ce prologue [1]. Le titre est en partie effacé : *Incipit tonus primus cum X differ...*

Les textes théoriques ne sont pas aussi nombreux que dans N, ce qui est normal, puisque C ne modifie pas ses sources et n'a pas à justifier des réductions du nombre des différences. On verra plus loin, au cours de l'analyse du tonaire, quels sont les textes théoriques conservés par C. Remarquons que la première pièce citée au II[e] ton n'est pas une antienne, mais l'hymne *Ut queant laxis*, avec la mélodie due à Guy d'Arezzo.

Au point de vue des pièces citées, remarquons que C cite plus de répons que les autres manuscrits qui se contentent d'une seule citation, à titre d'exemple. Il donne aussi quelques exemples d'antiennes d'invitatoire, genre ignoré par les manuscrits précédents.

C cite une dizaine d'antiennes propres à saint Benoît, dont deux seulement (*Sanctissime confessor*, IV[e] ton et *Electus a fratribus*, VII[e] t.) se retrouvent dans EO. Il donne aussi deux antiennes de l'office de saint Nicolas (*O Pastor eterne*, *Muneribus datis*, p. 130 C), ajoutées peut-être à la suite de la translation de Bari en 1087. Il cite deux antiennes de l'office de saint Prosper de Reggio d'Emilie : *Dulcis pluma* (CAO.III 2433) et *Erat enim facie* (CAO. III 2651), en IV[e] ton (p. 141 c). Enfin, il cite — comme T — l'introït de la messe propre de saint Donat d'Arezzo *Domine Jesu Christe...* (p. 133, col. 1).

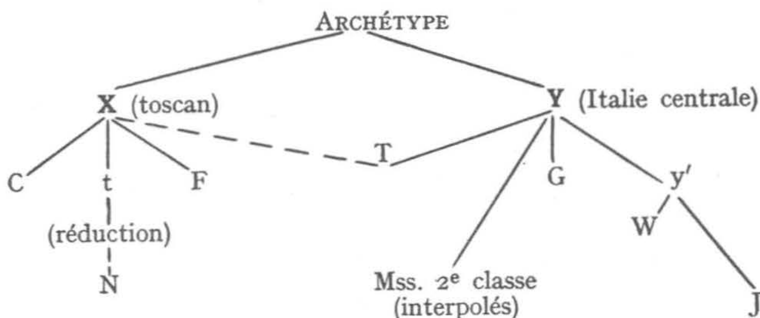
Les rapports mutuels des manuscrits de la première classe sont décelés par les variantes d'ordonnance des différences et parfois par le choix des exemples. Les résultats du classement ne présentent pourtant pas un caractère aussi absolu et aussi définitif que celui

1. Au prologue qui constitue dans le manuscrit cassinien le chapitre CV, Gerbert a soudé le chap. CII, *De octo tonora per ordinem* (GS.I 249 B) au lieu d'éditer le tonaire. Cette faute, décelée par P. Thomas (*art. cit. A Cluny*, p. 176) a malheureusement été répétée dans *The Th.* II, p. 67 : cf. *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 229.

qui rend compte de la transmission d'un texte littéraire recopié mécaniquement.

En effet, au cours de la transcription d'un tonaire, même lorsque celui-ci se réclame d'une autorité telle que Réginon, Odon ou Bernon, le copiste ne reproduit jamais exactement son modèle dans tous les détails comme il le ferait par exemple pour un texte biblique ou un texte canonique : il ajoute des exemples ou au contraire il allège la liste des antiennes énumérées dans le modèle ; il élimine les textes théoriques (ms. T) ou contracte la liste des différences (ms. N). Exceptionnellement, par exemple dans le cas de « traditions mortes » où un tonaire est recopié dans le seul but de collectionner des textes (cas des mss. W et J qui recopient un tonaire étranger), le copiste recopie mot pour mot son modèle. Le cas est rare.

Enfin, il ne faut pas oublier que l'état actuel de la tradition manuscrite n'est qu'un vestige de la masse de copies qui ont reproduit notre texte : bien des témoins du texte qui devaient faire le « pont » entre deux familles de variantes ont aujourd'hui disparu. Aussi, pour toutes ces raisons, notre stemma ne révèle que des tendances plutôt que des liens de filiation réelle : il opère des rapprochements plutôt que des groupements homogènes et fermés tels qu'on les constitue dans les éditions critiques des textes littéraires.



Deuxième classe (Manuscrits interpolés).

La deuxième classe de manuscrits est issue d'un modèle d'Italie centrale qui avait introduit dans le tonaire de l'Abbé Odon — sans titre et sans prologue — diverses modifications d'ordonnance (en particulier le déplacement en VIIe ton des antiennes du type *Benedicta tu* et *Post partum*) et surtout un classement des différences en catégories (*prepositivae, appositivae, suppositivae*), suivant les prin-

cipes d'un traité apocryphe de Guy, le *De modorum formulis* (GS.II 41 = CS.II 81 A).

Cette deuxième classe est constituée par deux manuscrits italiens et deux copies exécutées en France d'après des collections qui contenaient divers traités italiens : le *Dialogue sur la musique* d'un anonyme lombard, les œuvres de Guy d'Arezzo et enfin le tonaire.

E = PARIS, B.N. lat. 10508 (anc. suppl. lat. 1017) :

Recueil composé de deux manuscrits provenant tous deux de St. Evroult (cf. f. 2, en bas, f. 136 et 159ᵛ) : d'abord un tropaire-prosaire-cantatorium [1] et ensuite une collection de textes de théorie musicale [2], écrits et notés par une main française du début du XIIᵉ siècle. Cette seconde partie formait jadis un livre distinct avec pagination propre (pp. 1-45). Ce second livre contient les écrits authentiques de Guy d'Arezzo et ceux qui lui sont attribués : parmi les *dubia*, l'*Epilogus de modorum formulis et cantuum qualitatibus* (ff. 149-150 = GS.II 37 A + CS.II 78 A-81).

Le tonaire édité par Coussemaker (CS.II 81 ss.) commence au fol. 150ᵛ : Igitur protus *decem* habet regulares formulas... En fait, le manuscrit en donne onze, auxquelles il ajoute encore — dans une *Secunda Pars* (CS.II 85) — trois autres différences. S'il est fidèle à son modèle dans la *Recapitulatio* (« 10 différences »), il ne l'est plus dans la liste des différences qu'il a remaniée et augmentée.

Remarquons enfin que les tons sont au moins une fois groupés deux par deux suivant l'enseignement de Guy (CS.II 93 B) et que la division en chapitres adoptée par l'éditeur est de seconde main récente.

O = OXFORD, Bodleian Library, Digby 25 (1626) :

Manuscrit en minuscule, du début du XIIᵉ siècle, commençant par le tonaire (f. 1-31ᵛ) disposé sur deux colonnes et noté sur lignes en neumes de transition, très voisins des neumes bénéventains [3]. Cet indice d'origine est corroborée par la présence de la mélodie bénéventaine pour la comm. *Mirabantur omnes* [4]. Notre manuscrit vient donc de la région d'Italie centrale proche de la « zone bénéventaine ». Il semble qu'au XVIᵉ siècle il était déjà passé en Angleterre : en marge, le chiffre ordinal du ton a parfois été répété en caractères gothiques. Ancienne cote : 3 A 184 (au f. 1).

Apparemment, les textes théoriques du début manquent par suite d'une lacune matérielle : le manuscrit commence *ex abrupto* par *Primum querite...* (CS.II 81 b, ult. lin.). Pour la suite, ce ms. est en relations très

---

1. Fol. 6-135 : cf. *Le Graduel romain*, II. *Les Sources* (1957), p. 103. — H. HUSMANN, *Tropen- und Sequenzhds.* (RISM), pp. 142-143.
2. Fol. 136-159 : cf. CSM.4, pp. 50-52. — *The Th.*I, pp. 112-113.
3. Et non « bénéventaine » proprement dite comme l'indique [S.J.P. van DIJK] *Liturgical Mss.* (Oxford, 1952, p. 48, nº 99). — Cf. W. H. FRERE, *Bibl. Musico-liturgica* I, 1894, p. 128, nº 385. La notation alphabétique est employée épisodiquement ff. 16, 16ᵛ, 25.
4. Fol. 7 : sur les diverses mélodies de cette communion, voir plus loin, p. 217.

étroites avec E : il cite les mêmes textes théoriques que lui, en les abrégeant parfois un peu ; il apporte les mêmes interpolations et énumère les mêmes exemples.

Après le tonaire, un traité versifié sur les intervalles (*Quattuor e ptongis constat diatessaron omnis*...), noté en neumes d'Italie centrale et (f. 35 v) les *Carmina sacra* du Cardinal Deusdedit († 1099).

V = Rome, Vaticane, Regin. 1616 :

Manuscrit du début du XIIe siècle contenant le *Micrologus* et les *Regulae rythmicae* de Guy, suivies du tonaire (f. 14-16 v), écrit sur deux colonnes, puis (fol. 15 ss.) à longues lignes [1]. Le manuscrit est d'origine française : peut-être même vient-il de Fleury [2]. Il utilise exclusivement la notation alphabétique, mais pas sur toutes les pièces. Par rapport à E, il présente plusieurs omissions de textes explicatifs, d'où suppression des enclitiques de liaison dans les textes maintenus : parfois, des passages entiers sont omis (ex. de CS.II 100 B en bas à 101 A, en bas). — Le tonaire ne cite aucun répons de l'office. Enfin, le VIIIe ton manque par suite d'une lacune matérielle.

L = Londres, British Museum add. 10335 :

Petit manuscrit (30 ff. 12 × 20 cms), du XI-XIIe siècle [3], contenant les écrits de Guy d'Arezzo, le Dialogue sur la Musique avec son prologue et enfin le tonaire (f. 22 v-30). La notation appartient au groupe des notations en usage dans le bassin du Pô moyen ; elle est disposée sur portée utilisant les couleurs rouge et jaune. La notation du répons *Justum deduxit* ℣. *Immortalis*, ajouté au f. 29 v, est un peu différente, mais appartient encore à l'Italie du Nord. Le tonaire comporte une lacune au début : le premier et le deuxième ton (sauf les chants de la messe) manquent. Il n'a retenu aucun texte explicatif pour les tons III-VIII.

Bien que L ne donne pas de textes explicatifs, en particulier ceux qui sont propres à la seconde classe de manuscrits, il se rattache par l'ordonnance de ses différences à cette seconde classe de manuscrits.

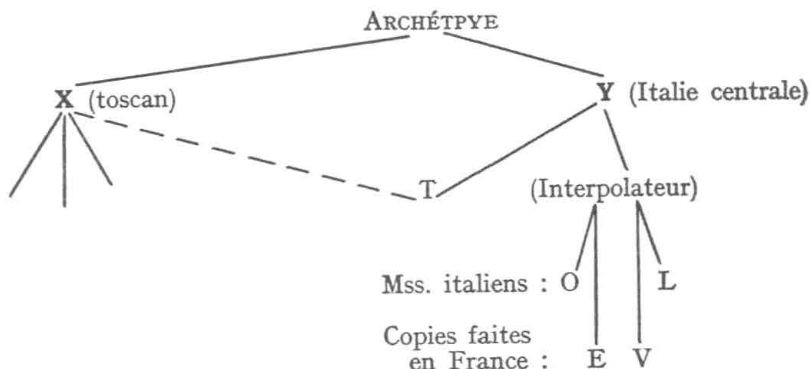
Les affinités des manuscrits de la seconde classe peuvent se schématiser ainsi :

---

1. Bannister, *Monum. Vatic.*, p. 31, n° 111 et tav. 11 b ; p. 60, n° 1083 ; p. 200, n° 1045. — CSM.4, p. 60. — *The Th.*II, p. 118.

2. Noter au f. 1 le titre ... *Magistri Guidonis Augensis* (« Augensis » ne se trouve que dans les mss. anglais ou français). Au fol. 17, changement de manuscrit : l'écriture, une élégante minuscule du XIe s. semble bien issue du scriptorium de Fleury.

3. Hughes-Hughes, *Catalogue of Music Mss. in the Br.Mus.* III (1909), p. 302. — CSM.4, p. 27.



Troisième classe (Manuscrits dérivés ou fragmentaires).

La troisième classe de manuscrits ne constitue pas une famille de texte : elle se compose de témoins qui donnent seulement une partie du tonaire, par exemple les textes théoriques seuls, sans les exemples musicaux, ou qui donnent un tonaire du groupe de l'Abbé Odon, mais avec des remaniements et des variantes d'ordonnance tels qu'il est impossible de rattacher ces manuscrits à l'un de ceux qui ont été étudiés dans les deux premières classes. Pour mieux distinguer ces manuscrits des précédents, nous les avons désignés non par une lettre, — comme dans les classes I et II, — mais par un sigle plus complexe : ainsi, dans les discussions ultérieures, le caractère dérivé de ces manuscrits apparaîtra plus nettement.

Ces manuscrits étant disparates, nous les décrirons suivant l'ordre alphabétique de leurs sigles :

Adm = ROCHESTER, Sibley Musical Library 14 (ancien Admont 494) :

Ce recueil de théoriciens du XIIe s. contient le Dialogue sur la Musique attribué ici à Odon de Cluny (f. 1-11), Aribon (cf. CSM. 2, p. 1), les écrits de Guy et, plus loin, le tonaire de Bernon (voir plus bas, chap. VII, p. 272). Après l'*Epistola Michaëli* — donc suivant la même succession que dans *Clm* et *Aqu* décrits plus bas — vient un début de tonaire noté sur 4 lignes avec lettres-clés C a F D, suivant le système guidonien ; les neumes semblent imités de ceux de l'Italie centrale. Malheureusement, ce tonaire ne compte que quelques lignes :

Primum querite...	Ant. *Ecce nomen Domini.*	Intr. *Rorate*
	Ant. *Canite tuba*	Intr. *Statuit.*
Secundum autem...	Ant. *De Syon exibit*	Intr. *Veni & ostende.*

Bien que ces incipit correspondent à ceux de la deuxième classe des manuscrits, ils sont cependant en trop petit nombre pour classer ce manus-

crit en toute certitude. Il suffit de retenir ce manuscrit comme témoin de la pénétration du tonaire de l'Abbé Odon en Allemagne du Sud.

Aqu = OXFORD, St. John's College 150 :

Recueils de théoriciens écrit au début du XII[e] siècle dans le Sud-Ouest de la France (notation à points superposés aux ff. 16[v] et 18[v]) : il contient le *Dialogue* (voir *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 125), les écrits de Guy (cf. CSM. 4, p. 44) et, après l'*Epistola Michaeli* un début de tonaire commençant par le même texte que J : fol. 24, *Primum querite regnum Dei* (place prévue pour une notation). *Ad iudicium primi toni haec antiphona ponitur. Mox enim ut cum fine alicujus antiphonae*..., etc. La transcription du tonaire n'a pas été poursuivie au-delà de ce texte, qui ici occupe onze lignes. Vient ensuite un tableau des muances tout à fait semblable à celui de *Clm* (décrit ci-dessous), mais sans les chiffres romains désignant les huit tons.

B. 81 = ROME, Bibl. Vallicellana B. 81.

Recueil de textes théoriques provenant probablement de Norcia [1]. Après l'*Epistola Michaëli*, un tonaire réduit aux seuls textes théoriques — sans les exemples musicaux — a été inséré. Il comporte les textes suivants :

f. 128 : *I u a i e e u e i* (= *Primum querite regnum Dei*) : *Ad iudicium primi toni haec antiphona ponitur*... (cf. p. 202).

f. 128[v] : *Incipit modus II... Nam in eadem voce*... (cf. Clm. 14523, f. 132[v] et voir p. 176). *Hic annotandum est*... (citation des antiennes *Benedicta tu* et *Post partum*) : comme ci-dessus, p. 180. (III[e] ton) *Hic adnotandum est*... (CS.II 93 B) : comme ci-dessus, avec la même finale.

f. 129 (IV[e] ton) *Seq[u]untur due formulae quas con iux* (sic) *in h[oc] modo quis cantet secundo modo diximus facilius convenire.*

Dans ce texte fautif, on reconnaît un fragment concernant les antiennes du IV[e] mode transposé.

(V[e] ton) *Nota quod finis quinti modi noviter emendatus est*... (= CS.II 97 B). Ce texte, déjà rencontré dans le second tonaire de Plaisance 65 (f. 266[v] : cf. p. 180) se retrouve encore dans plusieurs manuscrits du tonaire : comme le ms. de Florence F III 565, notre ms. ajoute à la fin la conclusion suivante : *Constat itaque quia hic finis magis pertinet ad octavum quia quintus vix finitur in voce tertia.*

f. 129[v] (VI[e] ton) *Notandum est in sexto modo... finiretur in sexto* : même texte que dans Piacenza 65, mais tronqué ici de toute la seconde partie *Sed ex hoc*, etc. (cf. p. 176).

A partir du VII[e] ton, le copiste abrège au plus court : il s'est contenté du titre et après un blanc (f. 129[v], en bas), il passe au tonaire des répons :

---

1. Description dans CSM.4, pp. 62-64 ; *The Th.*II, pp. 85-89. La notation des ff. 140-140[v] (répons *Libera me*) est bien celle de l'Italie centrale et la série des versets du répons *Libera me* est la même que dans l'antiphonaire signalé plus loin (Vallicell. C 5).

f. 130 : *Expliciunt formulae tonorum in antiphonis.*
Incipit in responsoriis. Autentus protus.

La suite manque : une main contemporaine, mais un peu différente, a transcrit en lieu et place des répons, les vers de Guy d'Arezzo *Musicorum et cantorum...*

De ce tonaire du responsorial, nous avons peut-être une copie, ou plutôt un commencement de copie dans l'antiphonaire de Norcia [1] où, après l'antienne-type *Primum querite*, est notée la doxologie des répons prolixes du premier ton *Gloria Patri...* (f. 310). Mais ce verset a été gratté et le tonaire qui ne donne que six incipit de pièces est resté inachevé.

Ainsi, le B. 81 nous donne un éventail de textes plus large qui complète heureusement celui du Clm. 14523 (décrit ci-après). Ces textes explicatifs ont sans doute été extraits d'un tonaire complet : détachés du contexte, ils perdent leur sens explicatif qui est fonction des pièces et du tonaire qu'ils commentent.

Clm = MUNICH, Staatsbibliothek Clm. 14523.

Recueil de manuscrits de diverses époques, rassemblés à St. Emmeran de Ratisbonne [2] : le second (ff. 118-133) comprend la série des écrits guidoniens sur la Musique. Un tonaire portant le nom de Guy (*Regulae tonorum secundum Guidonem*) a été transcrit (f. 132-133v), d'après un modèle toscan. La notation de ce tonaire ne laisse subsister aucun doute sur l'origine de son modèle : les neumes sur lignes tracées à la pointe sèche sont bien les mêmes que ceux que l'on rencontre en Italie Centrale, de Florence à Gubbio et de Pistoja à Ravenne [3].

Entre la fin de l'*Epistola Guidonis Michaëli monacho* (*de ignoto cantu*) et le tonaire un tableau des modes et des muances a été dressé :

VII	I	III	V	I	III	V	VII	I	III	V	I	III	V	VII	I
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	♮	c	d	e	f	g	a
VIII	II	IIII	VI	II	IIII	VI	VIII	II	IIII	VI	II	IIII	VI	VIII	II
V	R	M	F	S	L		V	R	M	F	S	L			
			V	R	M	F	S			V	R	M	F	S	L

1. Rome, Vallicel. C. 5 (310 ff. 32 × 19,5 cm) : antiphonaire avec neumes « de transition » sur lignes (cf. P.M. II, pl. 27 ; XV, p. 96, n° 262) qui ne vient pas en toute certitude de Norcia : cf. N. PIRRI, *L'abbazia di S. Eutizio... presso Norcia*, Romae, 1960, p. 363.

2. CSM.4, pp. 37-38. Sur la première partie (ff. 1-117) qui comprend l'*Epistola ad Dardanum* et Boèce, voir HAMMERSTEIN, dans *Arch.f.Musikwiss.* XVI, 1959, pp. 117-134.

3. Je ne peux suivre ici l'opinion de J. SMITS VAN WAESBERGHE (*Musikerziehung im MA.*, 1969, p. 112) qui estime que cette partie a été copiée en Italie vers 1040 : l'écriture et la notation — dont l'ouvrage cité donne à la p. 113, Abb. 52, un excellent facsimilé — sont des imitations d'un modèle italien, dues à une main allemande qui n'a pu atteindre la perfection de l'écriture et de la notation toscanes. — Les exemples du *De ignoto cantu* sont en neumes à étagement diastématique, mais bien allemands (cf. ceux de Clm. 14663 et 14965 b), mais le dernier exemple (*Spiritus Domini*) est noté, comme le tonaire, en imitant la notation toscane.

(Les chiffres romains désignent les huit tons, les lettres V R M, etc. les notes de la gamme suivant la terminologie guidonienne ; à la seconde ligne les deux octaves de la notation alphabétique) [1].

Tonaire : *Regulae tonorum secundum Guidonem*

Nonenoeane — Primum querite regnum Dei.

Ad inicium primi toni haec antiphona ponitur. Mox enim ut cum finem alicujus antiphonae in eumdem melum bene videris convenire de primo eam esse tono non est opus dubitare. Quoniam vero diversa sunt principia antiphonarum variatur psalmus in suo fine...

Le texte de la seconde phrase *Mox enim...* est emprunté au *Micrologus* (cap. XIII = CSM. 4, p. 154 ; GS.II 48).

Ce petit texte concernant l'antienne-type et l'usage des différences psalmodiques est écrit à longues lignes, mais sur la partie gauche de la page, dans les deux tiers de la justification : sur le tiers restant, le copiste a logé deux différences avec leurs exemples. Les autres différences sont transcrites sous le texte théorique cité, sur deux colonnes. La colonne de droite occupe les deux tiers de la droite de la justification. Ce manque d'aisance dans la disposition laisse planer un doute sur l'ordre dans lequel il faut lire les différences. Deux lectures sont possibles, mais l'hésitation se dissipe lorsqu'on constate que l'ordre de la deuxième colonne coïncide — au moins au début — avec celle de J.

1.	Sec. Amen	: Canite tuba.			
2.	—	: Dies Domini.			
3.	—	: *Leva ejus.*	1.	Sec. Amen	: *Leva ejus.*
4.	—	: *Ecce nomen.*	2.	—	: *Ecce nomen.*
5.	—	: *Hodie Christus.*	3.	—	: *Hodie Christus.*
6.	—	: *Reges Tharsis.*	4.	—	: *Reges Tharsis.*
7.	—	: *O beatum Pontificem.*	5.	—	: *O beatum Pontificem.*
8.	—	: *Senex.*	6.	—	: *Senex.*
9.	—	: *Diffusa est gratia.*	7.	—	: *Diffusa est gr.*
			8.	—	: Canite tuba.
			9.	—	: Dies Domini.

(f. 132v) : 10. Seculorum Amen : *Christi Virgo, Speciosus.*

Finit modus primus, incipit secundus. Nam in eadem voce finitur, etc. Même préambule que dans Plaisance 65 (ci-dessus, p. 176).

Après les deux différences (*Juste et pie, Consolamini*), remarque sur les antiennes du IVe ton transposé, classées en second ton par certains : *Hic annotandum est quod secundum quosdam diligentius perspicientes, multae antiphonae IV*^{1} *modi maxime que omnes...* (= CS.II 89-90 A, premier paragr.) ... *ignorare potuit.*

IIIe ton : *Aianeoeane. Tertia dies est...* Six différences psalmodiques. Répons *O magnum.* Remarque : *Hic annotandum est quod tertius* (*tritus*

1. Ce genre de tableau est assez répandu dans les manuscrits des écrits guidoniens : voir ci-dessus le ms. J et encore le Clm. 9921 dont H. SOWA a édité plusieurs passages (*Acta musicol.* V, 1933, p. 63).

MS.) *modus maluit...* (= CS.II 93 B) ... *non pateretur. Sunt autem qui et hunc locum emendare volentes eamdem antiphonam ita incipiunt : Sic eum volo manere* (cf. CS.II 91 A et Plaisance 65, ci-dessus, p. 176).

IVe ton :	Noeane. *Quarta autem...*	9 différences
V^{e} ton :	Neanes. *Quinque prudentes...*	2 différences
VIe ton :	Annes. *Sexta hora...*	2 différences
VIIe ton :	Nonannes. *Septem sunt.......*	6 différences
VIIIe ton :	Noeannes. *Octo sunt...* .	5 différences

Le texte des formules échématiques de *Clm* le rattache au groupe des manuscrits de la collection de l'Enchiriadis (cf. p. 70) : Il est un des rares manuscrits du groupe de l'Abbé Odon qui comporte les formules échématiques. Ces formules se retrouvent encore dans G, avec lequel, justement, *Clm* s'accorde sur plusieurs points, notamment dans l'ordonnance des différences aux IVe, VIIe et VIIIe tons.

Pia = PIACENZA, Bibl. Capitolare 65.

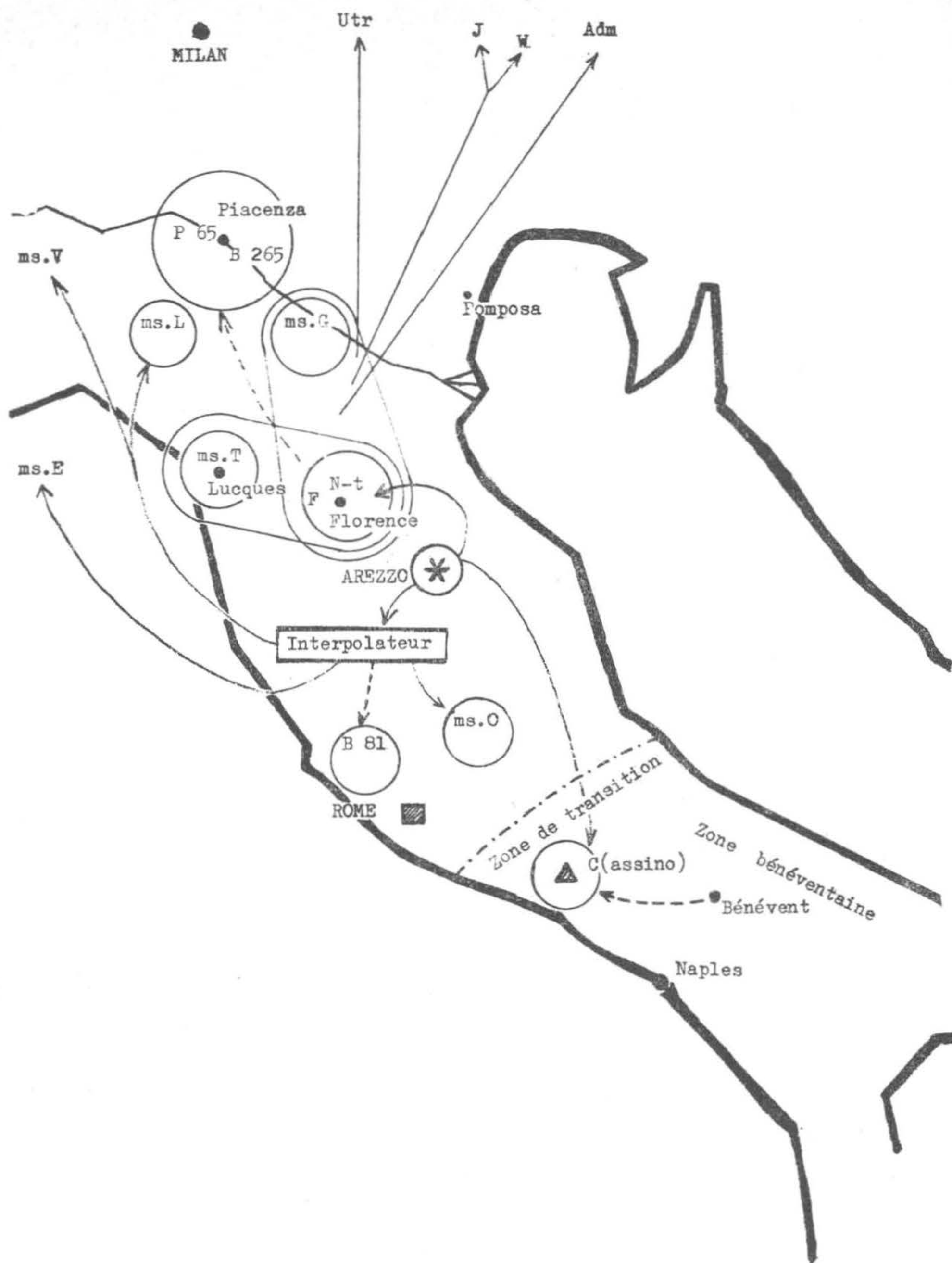
Graduel-antiphonaire de la cathédrale de Plaisance, décrit au début de ce chapitre (pp. 174 ss.) : ce manuscrit donne au début le prologue *Formulas...*, mais le titre du tonaire (*Incipiunt toni...*) a été reporté sur un autre tonaire qui est d'ailleurs resté inachevé.

Utr = UTRECHT, Universiteitsbibliotheek 406 (3 J 17).

Antiphonaire de Ste Marie d'Utrecht (Eccles. 318), transcrit par plusieurs mains d'époques diverses. A la fin (ff. 229-233^{v}), un tonaire écrit au XIIe siècle, compilé à l'aide de trois ouvrages différents : le tonaire de Bernon de Reichenau, le Dialogue sur la Musique (attribué à Odon) et le tonaire de l'Abbé Odon (voir l'analyse, ton par ton, dans *The Th.* I 137-139). Pour chaque ton, l'auteur donne une introduction tirée du tonaire de Bernon (GS.II 79 A ss.) et du Dialogue sur la Musique. Les différences avec leurs exemples musicaux sont empruntées au tonaire de l'Abbé Odon (notation neumatique mosane), non sans quelques modifications d'ordonnance et quelques additions. Il est difficile de rattacher ce manuscrit à quelqu'autre de la première ou de la seconde classe.

Le tonaire d'*Utr*, comme d'ailleurs celui d'Utrecht, Univ. 408 (XVe s.) fait plusieurs emprunts au Dialogue du Ps. Odon, en particulier pour la liste des *principia* possibles sur lesquels une antienne peut débuter : cependant, Utrecht Univ. 408 est plus proche qu'*Utr.* de la liste des *principia* du Dialogue (GS.I 259 ss.).

En fin de compte, les manuscrits de la troisième classe offrent plus d'intérêt pour la restitution critique des textes théoriques contenus dans le tonaire que pour la reconstitution du tonaire lui-même.



Diffusion du tonaire de l'Abbé Odon
en Italie et hors d'Italie, aux XIe et XIIe s.

C) *Restitution et analyse des éléments du tonaire :*

Au préalable, nous rappelons la liste des sigles désignant les manuscrits utilisés pour la restitution du tonaire et indiquons la classe à laquelle il appartient :

Adm	= Admont (Rochester, Sibley Mus. Libr. 14)	Cl. III
Aqu	= aquitain (Oxford, St. John Coll. 150)	III
B. 81	= Rome, Bibl. Vallicell. B. 81 (Norcia ?)	III
B. 265	= Berlin, Staatsbibl. Lat. ms. 8° 265 (italien)	III
C	= Cassino, Arch. della Badia Q. 318 (tonaire I)	I
Clm	= Munich, Staatsbibl. Clm. 14523	III
E	= [*Ebrulfensis*] Paris, B.N. lat. 10508	II
F	= Florence, Arch. arcivescovile	I
G	= Genève, coll. Bodmer	I
J	= Oxford, s. John Coll. 188	I
L	= Londres, Br. Mus. add. 10335	II
N	= Florence, Bibl. Naz. Conv. soppr. F. III 565 (Toscane)	I
O	= Oxford, Bodleian Libr. Digby 25	II
Pia	= Piacenza, Bibl. Cap. 65	III
T	= Lucca, Bibl. Cap. 603 (Pontetetto)	I
t	= *Formula tonorum* de Florence, B.N. Conv. soppr. F III 565	I
Utr	= Utrecht, Univ. 406	III
V	= Vaticane, Regin. 1616 (français)	II
W	= Wolfenbüttel, Herzog Aug. Bibl., Helmst. 1050 (premier tonaire)	I

Pour la restitution, nous n'avons généralement pas tenu compte de W, de J et, généralement, des manuscrits de la troisième classe lorsqu'il était question de restituer l'ordre des différences [1] : ces manuscrits ont seulement été consultés dans les cas difficiles pour trancher les problèmes. En principe, ils ne sont pas cités dans l'apparatus.

Au cours de l'analyse du tonaire — qui n'est pas une édition critique — nous ne citerons qu'un des exemples cités à chaque différence, soit le premier, soit celui qui est le plus souvent mentionné

1. Les mêmes exemples, plus ou moins nombreux suivant les manuscrits se retrouvent presque toujours d'un manuscrit à l'autre : à ce point de vue, les manuscrits de la III[e] classe sont souvent trop différents de ceux des classes I et II pour participer à la restitution des listes d'*exempla*.

dans nos manuscrits. Enfin, nous justifierons l'élimination de certains passages édités par Coussemaker d'après le seul manuscrit E. Certains points de détails seront ultérieurement discutés à propos de l'origine et de la date du tonaire.

Titre : La tradition manuscrite donne deux titres :

1. *Incipit formulas super tonos, qualiter unusquisque cantor in ecclesia agere debeat.*

Ce titre se trouve dans deux manuscrits de la première classe (T et C), avec notation musicale et, dans C seulement, avec une différence psalmodique du IIe ton ! Il est en relation évidente avec le prologue *Formulas quas vobis...* (GS.I 249 A), en particulier avec le passage initial dans lequel l'auteur enjoint avec autorité aux chantres d'utiliser chaque jour le tonaire pour se préparer à l'exercice de leur fonction. Il utilise le terme *formulas* (*super tonos*) au sens de tonaire, comme les autres théoriciens italiens [1], car le mot *tonarius* n'était pas encore connu à l'époque de la composition de ce tonaire, du moins en Italie [2]. Ce titre, dans C, est jumelé avec un second titre :

2. *Incipiunt* [a] *toni* [b] *qui* [c] *honorifice emendati* [d] *et patefacti* [e] *sunt* [f] *a Domno religioso Oddone* [g] *Abbate* [h] *qui fuit peritus in Arte Musica.*

Ce titre figure seulement dans B 265 C F *Pia.*

Variantes : a) *Item* C b) *tonora per ordinem cum suis differentiis* C c) *quos habemus* d) *et mendati* : Pia *emendatos* C e) *patefactos* C f) *sunt* omitt. CF g) *Hodomne* B 265 *Obdone religioso abbate* C h) *abbate .a.* B 265.

Le début du titre (*Incipiunt toni*) est peut-être un emprunt à un tonaire qui commençait par ces deux seuls mots [3].

La suite, attribuant le tonaire à l'Abbé Odon, très versé dans la théorie musicale, n'émane pas de l'auteur lui-même, mais probablement de disciples qui ont diffusé l'œuvre de leur maître : nous verrons un cas analogue de tonaire présenté par un disciple au chapitre VII (voir p. 287).

1. Voir, pour le Dialogue, *Rev. de Musicologie* LV, 1969, p. 168, note 1 et, pour Guy, *ibid.*, p. 166, note 1.
2. Voir l'introduction ci-dessus, p. 16 et plus bas, p. 378.
3. Voir p. 377, la liste des tonaires commençant par *Incipunt toni.*

Prologue : (dans C G N Pia 65) *Formulas quas vobis ad cantandum scribere procuravi, qualiter omnis cantor ecclesiae tenere debeat...* (GS.I 248 A-249 A) ... *qui sensum potuerit capere.*

Ensuite, vient la récapitulation des différences du tonaire : *Habet autem primus tonus decem differentias...* Cette récapitulation figure aussi dans B. 265 (sans ce qui précède). Dans N, la récapitulation est remplacée par un abrégé noté du tonaire, avec seulement un exemple par différence.

Tonaire : Le tonaire commence *ex abrupto* par l'antienne-type *Primum querite...* [1]. La formule échématique (Nonnanoeane), qui figure seulement dans C, et ainsi à chaque ton, a probablement été écartée de l'archétype, sinon nous la retrouverions dans tous les manuscrits.

Liste des différences du premier ton (L présente une lacune) :

		E	O	G	V	F	T	C	N
Diff. 1	*Ecce nomen Domini*	1	1		1	1	1	1	1
Diff. 2	*Canite tuba*	2	2	3	2	2	2	2	2
— 2 *bis* (sous gr.)	*Erunt prava*	2^b	2^b	.	3	3	3	3	3
Diff. 3	*A bimatu*	3	3	4	4				
Diff. 4	*Dicite pusillanimes*	4	4	5	5	4	4	4	↓
Diff. 5	*Reges Tharsis*	5	5	6	6	5	5	5	↓
Diff. 6	*Senex*	6	6	8	8	6	6	6	.
Diff. 7	*O beatum pontificem*	7	7	7	.	7	7	7	↑
Diff. 8	*Speciosus*	8	8	10	9	8	8	8	↑
Diff. 9	*Apertis thesauris*	9	9	9	7	9	9	9	4
— 9 *bis*	*Erunt primi*	↓	9^b	.		↓	↓	↓	↑
Diff. 10	*Leva ejus — Erunt primi*	10	10	.	10	10	10	10	↑
	Inter natos	11	11						
	Cum inducerent	12	12						
	Hodie Xtus. natus est	13	13						5

Le texte explicatif de la première antienne-type (*Ad iudicium primi toni...*, cf. p. 202), donné par quelques manuscrits qui n'appar-

1. Les considérations théoriques sur les différences du premier ton et les quatre vers *Protus adest...* (CS.II 81 A-B), qui viennent comme ce qui précède d'un apocryphe de Gui, contenu dans les mss. E G C, n'appartiennent sûrement pas au tonaire archétype.

tiennent pas tous directement au groupe [1], ne fait pas partie de notre tonaire : une phrase de cette explication, empruntée au *Micrologus* de Guy d'Arezzo (cf. CSM. 4, p. 154), laisse penser que cette glose est postérieure à la constitution du tonaire.

Cette seconde partie (différ. 11-13), propre à E O, est manifestement interpolée. E est en contradiction avec sa propre introduction qui mentionne seulement dix différences.

Les listes de pièces de la messe, introïts et communions, suivent l'énumération des différences. CN ajoutent graduels, alleluia et offertoires. Une correction de la fin de l'introït *Lex Domini* (...*sapientiam prestans parvulis*) est proposée par E O V (sans not.), F, C (cf. CS.II 86 B).

Un exemple de répons avec *Gloria Patri... seculorum, Amen* est cité pour terminer, sauf par V qui ignore les répons. G et C donnent les exemples avant le *Gloria Patri* d'introït ; C, mais surtout N, donnent des listes de répons plus longues que les autres manuscrits qui se contentent simplement de citer un seul incipit à titre d'exemple.

II[e] ton (L présente une lacune) : D'abord un bref prologue théorique (CS.II 87 B) dans E O C (remanié dans F), comme dans *Clm* et dans *Pia*. Les vers terminaux (CS.II 88 A) ne figurent que dans EOV. Formule échématique dans CG seulement.

Différence unique (*De Syon*) dans tous les manuscrits ; une deuxième différence (*Innocentes*) dans EOV seulement, mais pratiquement, la mélodie de cette différence est identique à la première.

Après les pièces de la messe, on relève dans ECN [2] une remarque sur les antiennes du IV[e] mode transposé (CS.II 89 B-90 A), que certains classent en deuxième ton. Le deuxième paragraphe (*Igitur quemadmodum*... CS.II 90 A) dans E O seulement, mais O n'avait pas toute la première partie. Toute cette remarque est interpolée : la preuve en sera fournie au début du IV[e] ton.

A la suite de ces textes théoriques, EOV introduisent une troisième différence (*Magnum hereditatis*... avec, dans OV, *Martyrum chorus*) qui est sûrement interpolée.

Les tonaires se divisent sur le choix du verset de répons : ℟. *Letentur* : ℣. *Ex Syon* (OF), ℣. *Ecce dominator* (L), ℣. *Orietur* (E).

---

1. B. 81, Clm, J. — F ne cite pas textuellement le texte explicatif, mais il a dû s'en souvenir pour rédiger sa glose : *Ad hunc modum finitur omnis cantus primi toni*...

2. Des variantes se relèvent dans CN, par rapport au texte de E. Dans N, les deux antiennes en litige (*Benedicta tu* et *Post partum*) sont notées (en incipit noté dans C). A ces antiennes, N ajoute enfin le *neuma* du II[e] ton, exactement comme la *Commemoratio brevis* (GS.I 217).

III[e] ton : Prologue théorique, avec vers, dans EOVG (CS.II 90 B-91 A), sauf premier paragraphe, absent de V. L ne donne aucun commentaire théorique. La corde récitative de l'exemple de psalmodie, dans CN est le si ♮, suivant la tradition primitive maintenue par les seuls manuscrits bénéventains, mais dans les différences psalmodiques qui suivent, on revient au do, suivant la tradition commune.

Après l'exemple de psalmodie, CN transcrivent ici une seconde note introductoire sur le troisième ton (*Hic notandum est quod tertius modus...*) que E est allé malencontreusement reporter à la fin (CS.II 93 B). Cette « seconde » introduction a déjà été remarquée dans B. 81 (ci-dessus, p. 200), dans *Clm* (cf. p. 202) et enfin dans *Pia* (cf. p. 176).

Ce préambule se termine par une liste de différences du III[e] ton que E a dissociée, on ne sait pourquoi : cette liste ne correspond pas à celle du tonaire : elle est donc interpolée.

Après la première différence (*Dominus legifer*), commune à tous les manuscrits, remarque *Quecumque ergo* sur l'antienne *Sic eum volo* (CS.II 91 A), transcrite seulement par E O C N.

Diff. 2 (*Si quis diligit me*) figure dans tous les mss. sauf dans G N. Suit une « *absimilitudo parvissima* » (ant. *Adhaesit*) dans E, sans mélodie propre ; dans OV, avec mélodie propre (notée en notation alphabétique par V).

Diff. 3 (*Tolle puerum, Qui odit*) : dans tous, sauf dans N ; dans V, cette différence fait partie de la « minuscule variante » précédente. — Remarque théorique dans EO (CS.II 92 A).

Après la deuxième différence de N, les manuscrits se regroupent sur la 4[e] différence (*Quando natus es*) qui, dans N est la 3[e], dans G la cinquième, et sur la 5[e] (*Omnia, Domine probasti me*), qui dans G porte le n[o] VI.

Dans la série des pièces du graduel, FC proposent une correction des deux alleluia qui terminent l'introït *Victricem*.

IV[e] ton : Le prologue du IV[e] ton nous apporte une nouvelle preuve des remaniements subis par notre tonaire : *Deuterus perstrictus in quinis formulis subinde texatur ipsius plaga que quondam apud quosdam* novenis *constitutionibus habitudines suorum instituerat melorum.* Ainsi, autrefois, et selon certains, ce tonaire aurait compté neuf différences. Quelles sont-elles ? La liste est donnée par EOV (dans O, la liste est notée !). Quant à N, il annonce seulement les neuf diffé-

rences sans les énumérer (cf. texte, p. 189). Cette liste correspond en fait à celle de *Clm.* qui donne effectivement neuf différences. Aussi, le ms. *Clm* a été inséré dans le tableau comparatif, avec indication du sort que ces différences ont subi au cours du remaniement du tonaire :

Liste primitive des différences d'après E O V	Reclassement d'après les mss. du tonaire.
1. *Vigilate.*	Diff. 1 ds. ts. les Mss.
2. *Rubum.*	Diff. 2 ds. ts. les Mss.+ Clm. ; Diff. 3 ds. N.
	Gaude et letare] Diff. 2, N.
3. *Justi autem.*	Diff. 3 ds. ts. Mss. + Clm. (sauf ds. N.).
	Ex Ægypto / *Ad te Dne.* } = Diff. 4 ds. FTC [1]. omise p. EOLV.
4. *Fidelia.*	Diff. 5 ds. FTC. Diff. 4 : EO [2] LV.
5. *Syon.*	Diff. 6 ds. FTC. Diff. 5 : EOLV.
6. *Omnes autem vos fratres.* [*O mors* (V) = m. diff. que 5].	Diff. 9 ds. FTC. Diff. 6 : EOLV.
7. *Ante me non est* (sauf dans V).	Ant. svt. classée en protus pr. sa finale, mais en deuterus pr. son intonation proche de *Ex Aegypto* et *Ad te Dne* (cf. C, p. 142 B ; *Ton. de Metz,* p. 40).
8. *Benedicta tu.*	Diff. 8 ds. FTC (4 ds. N) + Clm. TON VII, 8 ds. ELV.
9. *Post partum.*	Diff. 7 ds. FTC. TON VII, 9 ds. ELV.

Comme on peut le remarquer, l'état d'origine du tonaire [3] a été remanié diversement par les deux branches de la tradition manus-

1. La mélodie de cette diff. (ds.TC) est la même que O (pr.sa 4e diff.) tandis que F a la même diff. (la-la-sol) que E pr. sa 4e.

2. Même diff. (la-la-sol) dans ts. les mss. sauf O : cf. note 1.

3. Remarquons au passage que *Benedicta tu* (diff. 8) est citée en IVe ton par le *Dialogus de Musica* (GS.I 261), ce qui est tout à fait conforme à la tra-

crite, avec naturellement les remarques justificatives d'usage. En effet, trois différences ont été replacées ailleurs : deux en VIIe ton (*Benedicta tu, Post partum*), ainsi qu'on le constatera plus loin, et une en deuxième ton [1].

Dans le tonaire du graduel, deux corrections sont proposées pour l'introït *Accipite jucunditatem* (intonation) et *Judica Domine nocentes* (finale), par E O et C ; dans VF les pièces ne sont pas notées. Dans F, qui donne une glose différente, la même correction de principe est proposée [2].

Ve ton : Au Ve ton, le sens de la note de EO concernant la correction de la formule échématique ne peut se comprendre que grâce à CN qui nous donnent la finale erronée sur sol, à la suite de la finale normale (cf. p. 180). Mais ce « hors d'œuvre » que nous avons déjà rencontré appartenait-il bien à l'archétype ?

D'après le prologue, ce ton est « double », c'est-à-dire qu'il comporte deux différences, par rapport au suivant qui est « simple » (une seule différence). En fait, EG en donnent trois ! Mais dans CLV les deux dernières ont fusionné en une seule, d'où deux différences en tout. F ne connaît qu'une seule différence qui regroupe toutes les antiennes réparties ailleurs sous deux (ou trois) différences : il est probable que le tonaire archétype ne comportait qu'une seule différence, mais que très tôt une seconde y a été ajoutée.

VIe ton : Une seule différence (*Ipse invocabit me*) à l'unanimité.

VIIe ton : Le VIIe ton commence dans EO par une liste de différence visiblement en désordre (cf. CS.II 102 A) et sur laquelle les deux manuscrits ne s'accordent pas [3].

Diff. 1 (*Jerusalem gaude*)	EOLV	FTC	(Diff. 3 dans N ; 2 dans G)
Diff. 2 (*Omnes sitientes*)		FTCN	(Diff. 6 dans EOLV) (Diff. 3 dans G)
Diff. 3 (*Jerusalem respice*)	FT	EOLV	(Diff. 4 : CG ; Diff. 1 : N).

La dernière antienne de la liste *Dixit autem Dominus ad cultorem* (cf. CAO III 2771) est suivie d'une brève remarque dans EO (cf.

dition : le premier doute sur la classification de ces pièces est venu de la *Commemoratio brevis* (GS.I 217) et de Réginon (GS.I 231 A).

1. Laquelle ? Aucune des pièces citées n'a été relogée en deuxième ton comme l'indique le prologue.

2. Les cisterciens n'ont pas repris ces « corrections » : ils en ont adopté d'autres.

3. *Laudem dicite,* cité par O est du Ve ton.

CS.II 103 B), qui dans F est résumée en trois mots : *finitur de quarto*. La même correction de la finale est donnée par EOF, mais dans F, la finale est prolongée par le *neuma* du VIIe ton. Dans G, cette antienne est citée à la huitième différence du premier ton.

Diff. 4 (*Facta est*)	FTN	(5 : C ; 3 : EOLV ; 1 : G)
Diff. 5 (*Si coram*)	FT	(4 : EOLV ; 3 : N, avec liste d'ex. différents ; 5 dans G)
Diff. 6 (*Stella ista*)	FTCG	(5 : EOLV)
Diff. 7 (*Domine ostende nobis*)	FTCG	(N groupe la précédente avec celle-ci ; 6 : EOLV).

Ici, EOLV ajoutent les deux différences qu'ils ont soustraites du IVe ton. Dans EO, la finale de l'ant. *Post partum* est notée comme dans *Pia*, première manière (voir p. 179) : dans E, la note finale est prolongée par le *neuma* du VIIe ton (CS.II p. 105 B, cf. p. 102 B, première ligne), tout comme en deuxième ton N avait, à la suite de l'Enchirias (GS.I 217) prolongé sa version corrigée par le *neuma* du IIe ton. Cette addition du *neuma* n'a pas d'autre but que de confirmer, justifier la restitution proposée, en appliquant la règle de la bonne adaptation d'un « neume » à une pièce, règle mainte fois rappelée au début des tonaires (voir p. ex. pp. 192 et 202).

C'est dans les tonaires ainsi corrigés que la remarque de *Pia* prend tout son sens : *Huic tono adjungimus duas differentias*... (cf. p. 177) : mais EOLV ont inséré ici les antiennes du type *Post partum* et *Benedicta tu* sans commentaire, portant à neuf le total des différences du VIIe ton.

VIIIe ton : Après la description théorique du ton (= CS.II 106 B-107 B), dans EO (V ne donne que le 2e paragr. et s'arrête par suite de lacune), et après l'antienne-type, vient la première différence (*Spiritus sanctus*) : cette différence comprend, dans E, deux sous-groupes, mais ces deux sous-groupes n'en forment qu'un dans OL (V a une lacune), tandis que dans FT les deux sous-groupes forment la deuxième différence, la troisième dans CN. Le deuxième sous-groupe de E englobe les antiennes du type « pérégrin »[1]. — Différence 2 (*Dixit Dominus mulieri*) : FT ; Diff. 3 dans CGN ; sous-groupe de 1 dans EOL. La mélodie de cette différence est la même que la première : seule une variante rythmique (notes doublées) la distingue de la première. Aussi, EOL ont préféré faire de cette différence un simple sous-groupe de la diff. 1.

1. *Nos qui vivimus* est cité dans L ; *Virgines Dni.* (même timbre), ds.G.

Diff. 3 (*Qui sunt*)	FT	; Diff. 2 dans EOLN ; Diff. 4 dans C ; Diff. 1 dans G.
Diff. 4 (*Missus est*)	FTG	; Diff. 3 dans EOL ; Diff. 2 dans C
Diff. 5 (*Zelus*)	FT	; Diff. 4 dans EOLN ; Diff. 6 dans CG.

Avant cette différence, CG avaient placé une différence (*Dominus dixit ad me, Credidi*) dont ils sont les seuls et uniques représentants.

Après sa 4e différence (*Zelus*), L ajoute une différence propre (*Dominus, de profundis*) [1].

Diff. 6 (*Beata es, Ne timeas*) dans O F T ; diff. 7 dans G.

Dans cette restitution du tonaire *De modorum formulis*, nous avons décelé un groupe d'interpolations dont chaque morceau commence par *Hic notandum est* et qui est sans doute due à un unique rédacteur. Pour la restitution du tonaire lui-même, nous avons donné la préférence au groupe FT, le moins déformé par les spéculations des théoriciens. Si le groupe EO(LV) a subi tant de remaniements, c'est bien pour se plier devant les principes des théoriciens, en particulier pour sacrifier à la classification des différences (*formulae*) en *praepositae, appositae* et *suppositae* (CS. II 81 B), classification proposée par l'apocryphe de Guy, qui précède le tonaire. En effet, là où cette distinction est introduite, dans EO(LV), c'est là que naissent les divergences entre manuscrits : I 10 (CS.II 83 A) ; III 1 (*ibid.*, 91 A) ; IV 1 (*ibid.*, 94 B), etc. La querelle au sujet des antiennes du IVe ton transposé a entraîné aussi bien des remaniements dans EOLV. Par contre, F (un antiphonaire) et T (récapitulation restée intacte alors que le tonaire du même ms., N, était abrégé) sont restés exempts de remaniements : ils nous donnent l'image la plus fidèle du tonaire archétype qui ne devait comporter que fort peu de textes théoriques, mais seulement l'ordonnance des tons et des différences.

D) *Étude critique sur l'origine et la date du tonaire restitué :*

La situation dans l'espace et le temps du tonaire que nous avons restitué suppose une question préalable : les titres et le prologue donnés par les manuscrits appartiennent-ils bien au tonaire ? Nos manuscrits ne sont pas sur ce point unanimes et il leur arrive de dissocier les éléments que nous avons conjugués dans notre analyse, ainsi qu'on le constate sur le tableau suivant :

---

1. Mélodie (do, do-si, la, do, do-ré) qu'on rencontre ailleurs, par ex. dans les tonaires aquitains.

	Classe I						Cl. II				Classe III			
	F	T	N	C	G	W	E	O	L	V	B.265	B.81	*Clm*	*Pia*
Titres : *Inc. formulas*		+	+	+										
Inc. Toni... Oddone.........	+			+							+			+
Prologue *Formulas*...		+	+	+	+									+
Récapitul. des diff.		+	+	+	déb.						+			
Tonaire	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		(+)	+	(+)

F fait allusion au prologue, mais ne le cite pas explicitement. Dans N, le titre *Inc. formulas* a laissé une trace (voir p. 188).

Les titres sont bien, directement ou indirectement, solidaires du prologue : dans F, le titre précède immédiatement le tonaire parce que le copiste a omis délibérément tous les textes autres que les exemples et les différences. Cependant, avant d'étudier ce titre, il importe d'établir la nature du lien qui rattache le prologue au tonaire, lien que les manuscrits ont parfois dénoué, en séparant le tonaire de son prologue : l'histoire des tonaires nous rappelle au besoin, par l'exemple du tonaire de Réginon et celui de Bernon, que l'écartèlement de la préface et du tonaire s'est produit plus d'une fois.

Cependant, ce prologue n'est pas, à la différence de la lettre-préface de Réginon de Prüm ou de celle de Bernon de Reichenau, un traité ou un abrégé de théorie musicale : il se réduit à une injonction impérative demandant aux chantres de se servir du tonaire et de ne pas se fier à leur suffisance. L'auteur leur enjoint d'étudier chaque jour (*quotidie,* répété à deux reprises, GS.I 248 A) les « formules » et les différences du tonaire. Enfin, il blâme sévèrement les chantres qui entonnent les psaumes sans connaissance suffisante du tonaire et qui « improvisent » à leur idée.

Il énonce le principe de l'analyse modale basée sur la finale de l'antienne (GS.I 249 A, repris par le Dialogue, GS.I 257 B) et illustre cette loi par l'exemple de l'antienne *O beatum pontificem,* que certains chantent avec la psalmodie du deuxième ton, alors qu'elle appartient au premier ton et à la septième différence. Cette surprenante précision d'indication exige un sondage de contrôle dans les tonaires.

Tout d'abord, bien que toute la première partie de l'antienne se cantonne dans la partie plagale du mode, aucun tonaire ne prescrit le deuxième ton psalmodique. Sans doute, l'auteur du prologue a-t-il stigmatisé une initiative de chantres contemporains, car tous les tonaires conservés classent bien la pièce en premier ton : mais pour le choix de la différence, une grande variété est enregistrée [1] :

1re différence : aucun tonaire.

2e différence : Metz 351 (éd. Lipphardt, p. 27), Bamberg lit. 5. — Tonaires helvétiques (éd. Omlin, p. 235, diff. ab). — Bernon de Reichenau, Frutolf (éd. Vivell, p. 120), Udalscalc (Clm. 9921, f. 23), Jean Cotton (CSM. 1, p. 153), Francon d'Aix-la-Chap. (Domschatz, G. 20). Monte-Cassino 318 (second tonaire bénév. p. 247).

3e différence : *Alia Musica* (*Nova expos.*), éd. Chailley, p. 183 ; Florence, B.N. Conv. soppr. F III 565 (*de modor. form.* modifié).

4e différence : aucun tonaire à notre connaissance.

5e différence : *Regulae tonorum secundum Guidonem* (Clm. 14523) : voir plus bas, septième différence.

6e différence : l'*Intonarium* du Ps. Odon (CS.II 121 B).

7e différence : Paris, B.N. lat. 7185 (tonaire aquitain). Tonaire étudié ici (voir p. 207) et aussi *Regulae tonorum secundum Guidonem* (la place de cette différence est matière à discussion : voir p. 202), c'est-à-dire *Clm.*

8e différence : Vercelli B. Cap. LXX (2e tonaire) : Piacenza, B. Cap. 65 (f. 3v, premier tonaire sans notation).

9e différence : Clm. 14272 (modèle chartrain) ; Paris, B.N. lat. 13252, f. 71v (Saint-Magloire) ; Naples B. Naz. VIII D 14 (Auvergne) et Berlin Oct. 265, f. 4v (cf. p. 174) ; Paris, B.N. lat. 780 (Narbonne).

10e différence : Madrid, B.N. 288 (manceau) ; Paris, B.N. 776 (Gaillac. Si on tient compte que la 4e différence de ce tonaire est un doublet de la 2e, ce tonaire rejoint le ms. 780 dans la 9e différence).

Si les tonaires allemands s'accordent dans l'ensemble à fixer cette antienne dans la deuxième différence, les italiens se concentrent sur les septième, huitième ou neuvième différences : mais sur la septième

---

1. La forme musicale de la différence n'a pas varié substantiellement (finale à climacus), mais seulement sa situation parmi les différences.

nous ne trouvons que notre tonaire et les *Regulae modorum secundum Guidonem*, tonaire d'Italie centrale recopié en Allemagne (notre ms. *Clm.*).

Il est très remarquable que le tonaire qui coïncide le plus exactement avec les précisions données par le prologue soit justement celui-là même qui fait suite à ce prologue dans plusieurs manuscrits.

Mais une autre concordance peut se découvrir entre la récapitulation finale (GS.I 249 A, deux. paragr.) et le total des différences de chaque tonaire.

	B. 265		Pia 65		N	C		Tonaire restitué
	Pro.	Ton.	Pro.	Ton.	Ton.	Pro.	Ton.	
I	8		9	8	10	10	10	10
II	1		1	1		1	1	1
III	4		4	4	5	5	5	5
IV	7		7	7	7+2	9	7+2	9
V	1		1	1	2	1	2	1 (2)
VI	1		1	1	1	1	1	1
VII	5		6	6	7	7	7	7
VIII	4		5	////	6	6	6	6

Il faut équitablement tenir compte, et cette remarque atténue sans doute l'importance du rapprochement, du fait que la plupart des grands tonaires comptent toujours à peu près le même nombre de différences à chaque ton. Cependant, la concordance d'ensemble de la récapitulation avec le tonaire est assez satisfaisante pour conclure, en liaison avec l'argument précédent (sur l'ant. *O beatum pontificem*), que le prologue et sa récapitulation appartiennent bien au tonaire et que ces pièces forment un ensemble comme la lettre-préface de Bernon de Reichenau et son tonaire.

L'analyse du tonaire pour déterminer, d'après la critique interne et en particulier par l'examen des pièces propres, son aire d'origine, est assez décevante : les pièces citées appartiennent toutes — ou peu s'en faut — au patrimoine commun de l'Antiphonaire et du Graduel grégoriens. Force est donc de glaner dans les antiennes de la messe et dans les pièces de l'office les moindres indices susceptibles de nous aiguiller sur la bonne voie qui nous permettra de remonter au point d'origine.

Les antiennes de communion : La communion *Dilexisti* est citée parmi les pièces du IVe ton par EOFNC, donc suivant la mélodie

Standard et non en V^e ton conformément à l'usage bénéventano-cassinien (cf. p. 194, n. 3).

Les communions évangéliques de carême ne sont pas citées, sauf dans C et épisodiquement dans N O : les mélodies correspondant aux tons dans lesquels ces communions sont citées sont les mélodies Standard, répandues en Italie, en Allemagne et en France.

Reste la question de la communion *Mirabantur*, des dimanches après l'Épiphanie : comme les communions évangéliques de carême, cette pièce comporte plusieurs variétés mélodiques dans la tradition, suivant les régions :

1. Mélodie ornée A (VIIIe ton), retenue par l'Édition Vaticane du Graduel romain : cette version, la plus répandue, se remarque dans les graduels des églises de France [1], d'Angleterre, dans plusieurs églises italiennes, surtout dans le Nord.

2. Mélodie syllabique B (Ier ton) : Nous la trouvons notée par notre tonaire F (incipit seulement). Elle est attestée par Réginon de Prüm (CS.II p. 56 A), la tradition Est, c'est-à-dire la Suisse, l'Alsace, l'Allemagne (sauf cependant la Rhénanie) et l'Autriche. Dans le graduel de Gaillac (B.N. lat. 776) qui, sur ce point, se sépare de tous les graduels aquitains (donnant la version A), la cadence de *De — i* n'est pas syllabique, mais ornée. La mélodie B se relève encore dans le tonaire de Ripoll (Barcelone Rip. 74), qui cite aussi la mélodie A (cf. p. 161). Le cumul B + A se rencontre dans deux très anciens manuscrits : Chartres 47 (*Pal. Mus.* XI) et Laon 239 (*Pal. Mus.* X).

3. Mélodie C (Ier ton), développant par neumes de broderie la mélodie syllabique B (en particulier sur *De — i*) : elle est propre aux seuls manuscrits bénéventains [2] et au second tonaire de C d'origine bénéventaine (voir p. 194), et à O (voir p. 197).

Ainsi, lorsque les tonaires citent, sans même la noter, la communion *Mirabantur* parmi les pièces du premier ton, ils se réfèrent soit à la mélodie bénéventaine (type C), soit à la mélodie du type B, attestée en Italie par les graduels de Piacenza 65, Verona CV, Padoue A 47 (Pomposa), Modène I 7 (Ravenne) et enfin Baltimore, W.A.G. 11 (Ranchio) : ainsi O (noté) et C (non noté) se réfèrent au type C, béné-

---

1. Sauf Fleury (Trèves, Sémin. : cf. *Scriptorium* XX, 1966, p. 75) ; Lyon qui ajoute une incise (... *omnes + in verbis gratiae*) et remplace *Dei* par *ipsius* pour se conformer évidemment au texte scripturaire (cf. Luc IV, 22).

2. Au témoignage des graduels bénéventains énumérés dans *Le Graduel romain*, II, *Les Sources* (1957), il convient d'ajouter le très intéressant missel noté de Berlin, Staatsbibl. Fol. 920 (*pars hiemal.*), f. 27^v.

ventain ; F (noté) et E (non noté) au type B. De toute façon, une mention en premier ton ne saurait se rapporter à la mélodie de type A [1].

Du classement tonal des antiennes de la messe, on ne peut tirer un argument décisif : les graduels italiens, termes de comparaison avec les tonaires, ont été soumis à beaucoup d'influences extérieures et n'offrent pas la même cohésion que le groupe des graduels de l'Est ou que le groupe aquitain. Cependant, nous remarquons dans notre tonaire une tendance le rapprochant davantage des graduels italiens que des graduels clunisiens [2], surtout pour les tons de communion.

Même conclusion évasive pour la question des versets de répons de l'office. Les manuscrits du tonaire citent à la fin de chaque ton un répons et son verset : nous obtenons donc en principe une liste de huit répons avec leurs versets, mais sur ceux-ci, nous n'obtenons pas toujours l'unanimité qui garantit que le choix vient bien de l'archétype [3]. D'autre part, les antiphonaires italiens ne s'accordent pas toujours entre eux sur le choix des versets de répons. Quelle conclusion ferme peut-on tirer lorsque les deux termes de la comparaison sont inconsistants ?

De l'examen de l'antiphonaire nous retiendrons deux pièces de l'office propre de saint Benoît, les antiennes *Sanctissime* (IVe ton) et *Electus a fratribus* (VIIe ton), attestées par EOCN (cf. p. 212). Il faut y ajouter les deux antiennes du IVe ton *Vir Dei Benedicte* et *Frater Maure* que F — manuscrit séculier — a dû puiser dans son modèle : ces pièces suggèrent que l'auteur du tonaire devait être moine plutôt que clerc...

Une fois épuisés les arguments de critique interne, il nous reste un argument de critique externe pour tenter de retrouver l'origine du tonaire : le classement généalogique des manuscrits. L'analyse du tonaire a mis en lumière les variantes, les particularités d'ordonnance, les omissions qui permettent de classer les manuscrits en deux groupes.

Un premier groupe est constitué par les manuscrits EOLV (et pro-

---

1. O a également en VIIIe ton la même pièce, donc suivant la mél. de type A : ce doublet s'explique car la mél. A circulait en Italie.

2. Les coutumes et la liturgie clunisiennes ont pénétré très tôt en Italie, grâce surtout à l'action personnelle des premiers abbés de Cluny. Plusieurs mss. italiens (Rome, Casan. 54 et 1907 ; Berlin, Th.lat. 4° 377, Brév. neumé) sont des représentants plus ou moins évolués de l'ancien antiphonaire clunisien.

3. Pour les versets de répons du IIe ton, voir p. 208. En IIIe et V^e^ tons, C ne cite pas le même répons que les autres mss. En VIIIe ton, c'est F qui change l'exemple.

blablement G) : la parenté étroite de E O, ressort principalement des remaniements d'ordre des différences et des nombreuses additions de textes théoriques. C'est probablement vers la zone de transition sise entre l'Italie centrale et la zone bénéventaine [1] que l'archétype du groupe EO doit être recherché. Le ms. E a bien été écrit et noté à Saint-Évroult, de main normande, mais il a été copié sur un modèle issu de la même région que O. Il contient une série d'apocryphes et de *dubia* de Guy d'Arezzo qui ne se retrouvent que dans les manuscrits d'Italie centrale [2].

L, écrit et noté dans le bassin du Pô moyen, et V, probablement français, se rattachent au groupe EO, non directement, car ils ne suivent pas EO dans tous leurs accroissements, mais par l'intermédiaire d'un manuscrit perdu du type EO, avant les remaniements du théoricien qui a modifié et augmenté le tonaire.

Quant à l'autre groupe FTN (Florence) et C, il se rattache également par l'intermédiaire d'un ou de plusieurs manuscrits perdus à l'archétype de notre tonaire. L'archétype des deux groupes se situe raisonnablement en Italie centrale, à mi-distance de la Toscane et de la zone de transition.

Si l'archétype de notre tonaire devait être reconstitué, la question de sa notation se poserait inéluctablement. Il faut en effet aborder ce point en nous demandant comment était noté le manuscrit archétype de la tradition manuscrite. Ce point n'est pas difficile à élucider : la notation adoptée par l'auteur et recopiée dans l'archétype n'était pas la notation neumatique toscane ou quelqu'autre notation neumatique italienne, mais bien une notation alphabétique. Quelle genre de notation alphabétique ? L'examen de nos manuscrits va nous l'apprendre.

La notation alphabétique du tonaire se réduit actuellement à l'état de vestiges, car cette notation fut remplacée, au cours des copies successives aux XI[e] et surtout XII[e] siècles, par la notation sur portée d'usage courant et universel. La même substitution s'est d'ailleurs opérée dans les manuscrits du Dialogue sur la Musique dans lesquels la

---

1. Voir la carte du *Graduel romain*, édition critique, II (hors-texte) et de *Pal.Mus.* XV, p. 288, ainsi que notre carte hors-texte, p. 204.

2. Voir les tables de *The Th.*I et II. Il reste à expliquer comment le modèle italien de E est parvenu jusqu'en Normandie. Les conquêtes de Robert Guiscard († 1085), qui constituent la première ébauche du futur royaume normand des deux Siciles, expliquent les rapports politiques entre le Duché de Normandie et la péninsule. D'autres liens, de caractère culturel, entre St. Évroult et l'Italie expliqueraient plus immédiatement la présence du modèle de E en Normandie.

notation diastématique sur portée a pris la place du système de notation alphabétique mis au point par le Maître lombard [1].

Voici l'état des vestiges de notations alphabétique propres au tonaire que nous étudions :

N note les différences psalmodiques du premier ton (fol. 102-104) en lettres minuscules étagées suivant la hauteur relative des intervalles mélodiques. Les différences des tons suivants sont notées en neumes toscans sans lignes, avec une diastématie suffisante.

O note deux brefs passages en notation alphabétique « étagée » suivant les hauteurs relatives des intervalles (fol. 16 et 16v). Tout le reste est noté en notation « de transition » proche de la bénéventaine.

V n'offre pas un système constant : Bannister (*Monum. Vat.* p. 61, nº 183) a réduit cette notation au schéma Γ — n. En fait, le notateur emploie plusieurs systèmes : une notation continue de e à n pour les différences psalmodiques du 4e au 7e tons ; une notation alphabétique minuscule de a à g pour les différences des 2e et 3e tons, mais sans distinction des octaves : l'étagement des lettres permet d'éviter la confusion entre le la grave et le la aigu (d'après le Dialogue, on écrirait A et a). C'est en somme le même système que dans l'antiphonaire de Vérone, B. Cap. XCVIII (92), du XIe siècle, en notation neumatique, qui note ainsi la différence psalmodique du VIe ton :

```
a  a     a
       g     g
     f          f
...se- cu- lo-rum   A - men.
```

Pour le premier ton, le notateur utilise un système apparemment incohérent : bien mieux, les conventions adoptées pour les antiennes de l'office différent de celles qui sont suivies pour les introïts. C'est dans ce dernier système qu'apparaît le Γ. On le trouve encore employé en IIIe ton (ff. 15-15v) où il équivant au G du Dialogue. De toute façon, quel que soit le système, le scribe a maintenu le principe de l'étagement des lettres suivant la hauteur relative des intervalles.

En définitive, le tonaire de l'Abbé Odon comportait une notation, ne serait-ce que pour les différences psalmodiques, car un tonaire dont les différences ne sont pas notées est inintelligible et inutilisable. Cette notation n'est pas la notation neumatique, mais un genre de notation alphabétique comprenant une seule série de lettres, de a à g, lesquelles — pour éviter toute confusion en cas de répétition à l'articulation de l'octave des graves et de l'octave des aigües — étaient étagées suivant la hauteur relative des intervalles. Ce principe de l'étagement avait été proposé par Hucbald (GS.I 109) et appliqué par la *Musica Enchiriadis* (GS.I 156 ss.) : il est employé pour noter une différence psalmodique dans l'antiphonaire de Vérone (voir ci-dessus) et il a encore servi pour noter un *Gloria* tropé

1. Sur la notation des mss. du Dialogue, voir *Rev. de Musicol.* LV, 1969, pp. 151 ss.

dans un fragment de Murano [1]. Ce système a même persisté après l'invention de la notation sur lignes, aussi bien dans les manuscrits italiens du Dialogue [2] que dans ceux du Micrologue.

Cependant, au fur et à mesure des copies nouvelles du traité, la notation alphabétique fut remplacée par la notation sur lignes, de lecture plus directe et plus immédiate. Le même phénomène de remplacement s'est effectué dans les transcriptions successives du Dialogue : la notation alphabétique, plus perfectionnée que celle de l'Abbé Odon (Γ, A-G, a-g, *a*) et qui — comme la notation « continue » a-p de Guillaume de Volpiano — n'avait pas besoin du secours de la diastématie dans l'écriture, a été plus d'une fois remplacée par une notation sur lignes, alors même que la consultation du traité didactique n'est pas aussi nécessaire et aussi fréquente que celle du tonaire.

Le Maître du Dialogue, un bénédictin de l'Italie du Nord, a probablement emprunté à l'Abbé Odon son système de notation et l'a perfectionné en supprimant la source de confusion entre les deux octaves. Mais il doit encore à son prédécesseur le fameux principe d'analyse modale *In fine dijudicat* (GS.I 257 B = 249 A), l'exemple de l'antienne *O beatum pontificem* (GS.I 256 B = 249 A), l'usage enfin du terme *formula* [3].

La tradition manuscrite a d'ailleurs regroupé ensemble les œuvres de ces trois théoriciens italiens moins en raison de leurs liens de pensée et de doctrine qu'à cause de leur communauté d'origine. Le tonaire de l'Abbé Odon, le Dialogue du Maître lombard anonyme et le Micrologue, suivi des autres œuvres de Guy, se répartissent ainsi dans les manuscrits que nous avons étudiés :

---

1. Feuille de garde d'un manuscrit de Smaragde, provenant de Murano, connue par une copie du Père G. B. Martini (Bologne, Civico Museo bibliogr. Q. 2 : cf. *Storia della Musica* I, 1757, p. 178). Un trait de liaison rattache chaque voyelle du texte aux lettres ou groupes de lettres de la notation alphabétique étagée, exactement comme dans la notation neumatique nonantolienne, usitée surtout à Vérone. Le ms. lui-même, décrit par MITTARELLI, *Bibl. cod. ms.... S. Mich. Venetiarum prope Murianum*, Venise, 1779, c. 1065, n° 701 n'a pas été retrouvé. Nous devons l'indication de ce fragment au Prof. F. A. GALLO, qui — avec le Dr. G. FERRARI, Directeur de la Marciana — a également entrepris la recherche de cet antiphonaire noté en lettres, signalé par FETIS (*Hist. de la Musique* IV, 178), sous la cote 720 A C 2 : cette cote ne correspond pas à celles de la Marciana. Il est possible que Fétis ait inventé cette cote ou qu'il ait confondu cet antiphonaire — qu'il appelle « responsaire » — avec le fragment copié par le P. Martini...

2. Berlin, Staatsbibl.Ms.lat.Oct. 265, Genève, Coll. Bodmer, Pistoja, B. Cap. C. 100 et Mont-Cassin 318 : cf. *Revue de Musicol.* LV, 1969, p. 164 ; pour les manuscrits du *Micrologus*, il faut comparer l'édition de GS.II 10, 12 et 20 à l'apparatus de l'édition critique de CSM.4, pp. 134 ss.

3. Sur *formula*, qui figure dans le titre et le prologue du tonaire, voir *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 168, n. 1 (dans le Dialogue), p. 166, n. 1 (dans le Micrologue).

Manuscrits de la *première classe* :

N :	Micrologue	Dialogue	Tonaire	
G :	Micrologue	Dialogue	Tonaire	
C :			Tonaire	Microl. Dialog.
J :	Micrologue		Tonaire	

Manuscrits de la *deuxième classe* :

L :	Micrologue	Dialogue	Tonaire	
V :	Micrologue		Tonaire	
E :	(Guy, apocryphes)		Tonaire	
O :	//////////	////////	Tonaire	(Ouvr. apocryph.)

Manuscrits de la *troisième classe* :

Aqu :	Micrologue	Dialogue		Tonaire
B 81 :		Dialogue	Micrologue	Tonaire
Clm :	Micrologue			Tonaire

Le plus souvent, les textes sont groupés suivant l'ordre d'importance (Micrologue, Dialogue, Tonaire), à l'inverse de l'ordre chronologique : le tonaire se situe en effet non seulement avant le Micrologue de Guy d'Arezzo écrit vers 1028-1032, mais encore avant le Dialogue. Le tonaire de l'Abbé Odon peut donc se situer, chronologiquement, à la fin du xe siècle. Reste la question de son origine.

Le titre conservé par les manuscrits de la première classe (CF) et de la troisième classe (B. 265, *Pia*) attribuent le tonaire à un Abbé Odon, très expert en théorie musicale ; ceux de la seconde classe, ayant remanié le texte original, n'ont pas maintenu le titre contenant le nom d'un auteur dont l'œuvre était trop défigurée.

L'attribution à Odon paraît à première vue très acceptable, car notre tonaire a été reconnu comme l'œuvre d'un bénédictin. Mais de quel Odon s'agit-il ? Procédons par exclusions : il ne s'agit pas d'Odon de Cluny, le répertoire de notre tonaire étant plus italien que clunisien [1] ; ni d'Odon, Abbé du Mont-Cassin (déc. 1105-oct. 1107), manifestement trop tardif. Enfin, il ne faut pas confondre l'Abbé Odon avec l'auteur supposé du Dialogue *Domnus Oddo* : l'auteur du Dialogue s'est d'ailleurs opposé d'avance à une telle con-

1. Voir plus haut, p. 185. Ajoutons que l'ant. *Exequiae* (IVe ton), citée par C, fait partie de la série des douze antiennes attribuées à St. Odon de Cluny (voir plus loin, p. 325) : mais le biographe de st. Odon nous apprend que ces pièces étaient répandues à Bénévent dès le xie siècle (P.L. CXXXIII, c. 48 C). Il faudrait donc d'autres arguments pour classer C dans le groupe clunisien avec P. Thomas (*A Cluny*, 1950, p. 176).

fusion en rapportant à l'Abbé Odon la « curieuse correction » faite à l'antienne *O beatum Pontificem.*

Ce texte, dans lequel Odon-auteur supposé du Dialogue cite Odon-correcteur d'une erreur musicale était jadis la croix des commentateurs, mais il devient d'une clarté évidente à partir du moment où il est démontré que le compositeur italien du Dialogue, un *Magister* lombard anonyme, cite un de ses prédécesseurs, l'Abbé Odon [1]. Puisqu'il est cité par le Dialogue, l'ouvrage de l'Abbé Odon est donc le premier de la lignée des trois théoriciens italiens du XIe siècle qui s'achève avec Guy d'Arezzo.

C'est précisément vers Arezzo que nous conduit la recherche sur l'archétype du tonaire de l'Abbé Odon : cette situation centrale répondrait parfaitement au sens de la diffusion pris par les trois classes de manuscrits (voir la carte d'Italie). Mais cette première indication, tirée du *stemma* reporté sur carte, semble encore suggérée par le titre du manuscrit B. 265 : *Incipiunt toni... patefacti... a Domno religioso Hodomne abbate .a.* Dans ce manuscrit où les noms propres des deux évêques échangeant une correspondance sur les huit tons sont désignés par une initiale [2], cette lettre *.a.* en apposition à un titre de fonction cache un nom de lieu. Ce nom de lieu ne serait-il pas Arezzo (*Aretinensis*) ? Arezzo, terre d'élection du monachisme en Italie centrale, comptait autour de ses murs plusieurs abbayes de Camaldules et de Bénédictins [3]. Mais les préférences accordées à Arezzo se justifient surtout par la présence des vestiges de l'office et de la messe propres de saint Donat qui sont passées de l'archétype dans plusieurs manuscrits du tonaire, même dans ceux de la classe II interpolée [4].

---

1. Cf. M. HUGLO, *L'auteur du Dialogue sur la Musique attribué à Odon* : *Rev. de Musicol.* LV, 1969, pp. 138 ss.
2. Sur cette correspondance, voir p. 230, Appendice.
3. H. COTTINEAU, *Dictionnaire des Abbayes,* I « Arezzo ».
4. Le ms. O donne au fol. 21v l'antienne *Confractum namque* (*vitreum*) tirée du récit du verre brisé miraculeusement réparé par le saint, récit qui fournit le texte de l'offertoire de la messe propre de st. Donat. L'ant. *Confractum,* du VIe ton, se retrouve dans quelques témoins de l'office propre, comme seconde antienne *in Evangelium* dans Lucques 602 (antiph. du XIIe s.) et 603 (antiph. monastique du dioc. de Lucques, XIIe s., f. 182v), dans l'antiph. de l'Archevêché de Florence. Par contre, on ne la trouve pas dans les autres témoins de l'office propre : Lucca 605, ff. 215v-224 (Brév. noté à us. de Lucques, début du XIIIe s.), Florence, Archevêché (XIIe s.), Vatic. lat. 7018 (Brév.-Missel neumé de Reggio d'Émilie, ff. 97-99v). Enfin, dans Cividale, Museo arch. LVII, l'office est différent et concerne st. Donat et ses compagnons, patrons de Cividale (fête le 21 août). Le même récit forme la source de l'offertoire *Confractum* de la messe propre de saint Donat, dont l'introït *Domine Jesu Christe* est cité par les tonaires C (p. 133, col. A) et T : cette messe propre figure dans

Le rattachement de l'Abbé Odon à Arezzo est donc fondé par la présence de ces pièces propres dans nos manuscrits, même lorsqu'ils ont été exécutés pour des églises ou des monastères éloignés d'Arezzo. Quoiqu'il en soit de l'origine précise de l'Abbé Odon, c'est ce théoricien italien qui a donné son nom à son compatriote, le Maître inconnu auteur du Dialogue sur la Musique [1] : en même temps, l'auteur du Dialogue confisquait l'autorité de ce nom au détriment de l'auteur du tonaire qui, dès la fin du XII[e] siècle, avait sombré dans l'oubli total. Bien mieux, l'incise du titre nous renseignant sur les compétences de l'Abbé Odon (*qui fuit peritus in Arte Musica*) passait du titre du tonaire dans le titre du Dialogue [2].

Cependant, ce titre sur lequel nous nous sommes appuyés pour retrouver l'auteur du tonaire n'est probablement pas le titre original de l'ouvrage : c'est un titre qui a dû être composé par un disciple d'Odon ou par un des premiers copistes transmettant son œuvre [3]. L'auteur, plus modeste, n'avait sans doute pas indiqué son nom dans le titre du tonaire : le titre primitif est sans doute celui qui est donné par les manuscrits T et C, en relation directe avec le contenu du prologue : *Incipit formula super tonos qualiter unusquisque cantor in ecclesia agere debet.*

Pour nous, cette hypothèse de l'Abbé Odon, prédécesseur du Maître du Dialogue, est celle qui coordonne au mieux les textes et les faits observés. Nous considérons donc comme acceptables les indications des quatre manuscrits qui attribuent à Odon, Abbé d'Arezzo, très expérimenté dans l'*Ars Musica*, la composition du tonaire restitué ci-dessus, noté en lettres à étagement diastématique et introduit par le prologue *Formulas...* L'œuvre de cet Abbé Odon, a été lue par le Maître lombard auteur du Dialogue : tous deux ont préparé la voie à celui qui devait les dépasser par son génie, Guy d'Arezzo.

---

le graduel d'Arezzo (Tolède, Bibl. Cap. 52.11, f. 325) mais encore dans plusieurs graduels d'Italie Centrale : Rome, Bibl.Angelica 123 (XI[e] s.), f. 97 (facs. dans *Pal.Mus.* XVIII) ; Vaticane lat. 7018 (Brév. Missel de Reggio d'Émilie, cité plus haut) ; Pistoja, Bibl. Cap. C 119 et C 120 (XII[e] s.) de Reggio d'Émilie ? ; Rome, Bibl. Vallicel. C. 52 (XII[e] s.) Norcia ; Paris, B.N. n.acq. lat. 1669 (XIII[e] in.) Gubbio, f. 48.

1. Voir *art. cit.* de la *Revue de Musicol.* LV, 1969, pp. 138 ss.

2. Mais dans deux manuscrits seulement (Naples, Bibl.Naz. VIII D 14 et Paris, B.N.lat. 7369) : voir *Revue de Musicol.* LV, 1969, p. 129.

3. D'autres cas semblables se rencontrent dans la tradition littéraire : dans l'histoire des tonaires, on peut évoquer ici le cas du tonaire d'Udalscalc dont la présentation a été faite par un disciple (voir plus loin page 287).

3. Le tonaire de la Curie romaine.

Guy d'Arezzo n'avait pas jugé nécessaire de composer un tonaire : il renvoie ses disciples à ceux qui existaient de son temps [1]. Le tonaire de l'Abbé Odon a poursuivi sa carrière durant tout le XII[e] siècle et peut-être encore au début du XIII[e] siècle. Cependant, sous le pontificat d'Innocent III (1198-1216) un grand mouvement de réforme et de restauration, appuyé par les Ordres Mendiants récemment fondés, se dessine dans l'Église, surtout à partir du IV[e] Concile de Latran. Innocent III réorganise l'Office divin [2], promulgue le Missel plénier « *secundum consuetudinem Romanae Curiae* » [3] et révise le Pontifical [4].

Mais toute réforme d'un livre liturgique entraîne des répercussions sur les livres de chant : la réorganisation du Bréviaire de la Curie touche à l'Antiphonaire et la promulgation du Missel concerne le Graduel, au moins dans son ordonnance liturgique. En outre, le problème se compliquait singulièrement — à Rome et dans les évêchés suburbicaires — en raison de la dualité de répertoire musical : à côté du chant « vieux-romain » encore en usage dans certaines basiliques, le chant grégorien avait conquis sa place en attendant de devenir le seul répertoire « officiel » [5].

La question qui se pose ici à nos recherches est la suivante : en admettant que l'Antiphonaire (grégorien) ait été conformé au Bréviaire de la Curie pour le calendrier et pour son ordonnance litur-

---

1. *Ad hoc etiam plurimum valent et versus nocturnalium responsoriorum et psalmi officiorum et omnia quae in modorum formulis praescribentur* (*Microlog.* XIII, CSM.4, p. 154 : cf. GS.II 48 A). Voir *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 166, n. 1.

2. Voir les travaux de S. J. P. Van Dijk, en particulier *The Origins of the Modern Roman Liturgy* (London, 1960) et P. Salmon, *L'office divin au M.A.* (Paris, 1967), pp. 147 ss. (compléments sur le lectionnaire dans *Anal Bolland.* LXXXVII, 1969, p. 290).

3. S. J. P. Van Dijk, *The Legend of the « Missal of the Papal Chapel »* : *Sacris erudiri* VIII, 1956, pp. 76-142.

4. M. Andrieu, *Le Pontifical romain du XII[e] s.* (Città del Vatic. 1938 : *Studi e Testi* 86) ; *Le Pontifical de la Curie romaine au XIII[e] s.* (*ib.*, 87) : l'édition de ce dernier est établie d'après 14 mss. auxquels il faut désormais ajouter le pontifical découvert par R. Amiet, *Un nouveau témoin du Pontifical romain* : *Scriptorium* XXII, 1968, pp. 231-242 ; pl. 17-21 (notation carrée : cf. pl. 20).

5. Dans le pontifical de la Curie au XIII[e] s., plusieurs antiennes ont conservé la version mélodique du « vieux-romain » : M. Huglo, *Les antiennes de la procession des reliques : vestiges du chant « vieux-romain » dans le Pontifical* : *Revue grégorienne* XXXI, 1952, pp. 136-139. C'est sans doute sous Nicolas III (1277-1280) que le chant vieux-romain dût disparaître à Rome, lors de l'adoption des livres franciscains par la Curie : cf. M. Huglo, *Le chant « vieux-romain* *Sacris erudiri* VI, 1954, p. 123.

gique, cet « Antiphonaire romain » comportait-il un tonaire ? Pour S. J. P. Van Dijk, la réponse est affirmative [1] : l'existence de ce tonaire est postulée par l'existence du tonaire en usage chez les Augustins et surtout chez les Franciscains qui, lors de la fixation de leurs livres liturgiques, ont puisé dans les livres « officiels » en usage à la Curie romaine.

Une telle hypothèse implique que le tonaire des Augustins présente des éléments identiques à celui des Franciscains et que les éléments communs aux deux Ordres ont dû être empruntés à une même source romaine : mais si le tonaire des Augustins est un tonaire « bref », une « récapitulation » de tonaire, il n'en est pas de même pour le tonaire des *Ordinationes divini Officii* [2] et pour le tonaire des manuscrits franciscains. Ce que S. J. P. Van Dijk entend par tonaire est plus exactement un *Cantorinus*, c'est-à-dire un recueil à l'usage du chantre contenant seulement les tons usuels des lectures, oraisons, *Benedicamus Domino*, etc. [3].

L'existence d'un tonaire annexé à l'Antiphonaire romain du XIIIe siècle est donc fort problématique. Les premières attestations d'un tonaire d'origine romaine ne datent seulement que de la seconde moitié du XIIIe siècle.

Élie Salomon, prêtre de Saint-Astier de Périgueux, dans sa « Doctrine de la Science musicale » composée à la Curie [4] sous le pontificat de Grégoire X, en 1274, affirme qu'il a consulté les livres de la Curie pontificale, *vidi in libris de capellani Domni Papae* (GS.III 36 A). Cependant, son tonaire ne se réfère pas aux livres romains lorsqu'il discute du nombre des différences psalmodiques, variables en nombre et en forme suivant les régions [5]. En fait, Élie Salomon avec son esprit analytique de théoricien, ordonne les différences suivant un classement systématique. Ainsi, en premier ton, les différences sont « ordonnées » selon leur finale :

Ordo I : différences à finale sur ré.
— II : — — fa.

---

1. *The Origins of the Modern Roman Liturgy*, I, p. 54.
2. Sur ce texte et le tonaire des Augustins, voir chap. XI (pp. 350 ss.).
3. En somme, des annexes secondaires du tonaire. Sur tout ceci, voir le chap. XII (pp. 377 ss.). Sur l'équivoque du mot « tonaire », voir p. 376, note 2.
4. GS.III 64. Cet ouvrage cité par Jean de Muris (GS.III 190 B) nous est parvenu par le ms. de Milan, Bibl. Ambros. D. 75 inf. (*The Th.*II, 55) ; J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung im MA.*, 1969, pp. 136-137 (Abb. 72), 170-171 (Abb. 105).
5. Cf. GS.III 34. Comparer à Jacques de Liège qui, dans sa compilation (CS.II 329 A) se réfère aux différences du premier ton en usage « *in multis... ecclesiis ut in Gallicanis et forsan Romanis* ».

— III : — — sol.
— IV : — — la.

D'autre part, Élie Salomon connaît trop bien les usages gallicans [1] pour que nous puissions considérer son traité, pourtant composé à la Curie pontificale, comme témoin de l'Antiphonaire romain dans la seconde moitié du XIII[e] siècle.

Un autre clerc appartenant à la Curie, le prêtre anglais Alfred, familier du cardinal Ottobono Fieschi — le futur Adrien V — a compilé en 1271 un important traité dans lequel il cite deux tonaires : un premier tonaire qui donne les usages des églises de France et d'Angleterre (*tonale secundum usum ecclesiarum Franciae et Galliae...*) et un second tonaire « *secundum usum Curiae Romanae* ».

Le traité d'Alfred nous est parvenu dans trois manuscrits : un manuscrit sur papier de la Bodléienne d'Oxford [2] qui nous donne seulement le début du traité : *Ego Alvredus, presbiter anglicus, in domo et familia venerabilis patris domini Octoboni sancti Adriani diaconi cardinalis, anno graciae 1271 mense augusti compilavi...*

Pour lire le texte intégral du traité d'Alfred contenant les deux tonaires, il faut consulter le manuscrit de Bamberg, du XIII[e] siècle, qui contient les motets du XIII[e] siècle découverts et publiés par P. Aubry [3]. Après le dernier motet, vient sans titre et sans initiale un texte annonçant que l'ouvrage est écrit « *ad utilitatem puerorum* » : (fol. 65) *Licet mihi ipsi in omni scientia nimis sum insufficiens...* (au milieu de la même page) *Ego Amerus presbiter anglicus...* Dans l'*explicit* du fol. 79, le nom de l'auteur devient *Aumerus* et nous trouvons enfin le titre de l'œuvre : *Practica Artis Musicae.*

Un troisième manuscrit, en cursive du XV[e] siècle, provenant de l'abbaye Saint-Mathias de Trèves [4] donne le même texte que le

---

1. Cf. GS.III, 49 (*Modus legendi Gallicorum*) ; p. 51 l'ant. type du VI[e] ton avec la variante aquitaine (*Sexta hora ascendit in crucem* : voir ci-dessus, p. 134) ; p. 58 B, usages des chanoines de Lyon pour l'*organum*.

2. Oxford, Bodleian, Bodley 77 (2265), XIV[e]-XV[e] s. : cf. W. H. FRERE, *Bibliotheca Musico-liturgica* I (London, 1894), p. 131, n° 390 ; P. BLANCHARD, *Alfred le Musicien et Alfred le Philosophe* : *Rassegna gregoriana* VIII, 1909, c. 422-424 (avec facs. du tableau de neumes qui, dans les manuscrits suivants se trouve beaucoup plus avant dans le texte du traité).

3. Bamberg, Staatl. Bibl. lit. 115 (Ed IV 6) : catalogue Leitschuh III, 96-97, P. AUBRY, *Cent motets du XIII[e] s.* (1908), I-III : cf. III, 41 (sur le ms.) ; J. KROMOLICKI, *Die Practica Artis Musicae des Amerus und ihre Stellun in der Musiktheorie des M.A.* (Berlin, 1909), pp. I-IV ; F. A. GALLO, *La teoria della notazione in Italia...* (Bologna, 1966), pp. 13-15.

4. Trier, Priesterseminar, 44 : F. A. GALLO, *La teoria della notazione...*, pp. 13-15.

manuscrit de Bamberg. Dans les deux manuscrits, les pièces de chant citées sont notées sur portée rouge en *nota quadrata*.

Pour l'analyse du tonaire de la Curie, nous suivrons le manuscrit de Bamberg : f. 69^{v} (Trèves, Sem. 44, f. 324) *Incipit tonale secundum usum Curiae romanae in psalmis ad Vesperas, Matutinas et horas.*

Nota quod in Curia romana nunquam faciunt pneuma post antiphonas, sed diebus duplicibus cantant antiphonam ante et post quemlibet psalmum, tam ad vesperas quam ad matutinas, sed non ad horas. In brevibus versiculis tamen ante lectiones, Benedictus *et* Magnificat *faciunt pneumam...*

Les rubriques suivantes sont d'ordre liturgique et concernent des usages sûrement romains (IXe répons nocturne remplacé par le *Te Deum,* suppression du verset de transition entre l'office nocturne et les Laudes, etc.). Les exemples de psalmodie, mais sans les différences finales, font suite : PRIMI TONI : *Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum,* etc. Psaume I, comme dans le tonaire dominicain... *Benedictus... Magnificat...* (ton « solennel » pour les cantiques de Laudes et de Vêpres).

Fol. 70^{v} *Nunc de antiphonario Curiae romanae inquirendum et sciendum quod ad gravi finali suo in d acutam currit tonus primus et habet seculorum in a acuta... Primus tonus est determinacio vocis d gravis habens elevationem potentialiter usque ad eamdem litteram...*

Sunt novem differentiae primi toni (en fait, la première étant répétée, on ne compte que huit différences réellement distinctes).

Après les différences concernant les autres tons, suivent des remarques sur les antiennes de procession et les conduits [1], ainsi que les vers mnémoniques pour les versets de répons : *Ecce modus primus, sic noscitur...* (fol. 72^{v}).

Fol. 73 *Totum Graduale Curiae romanae diligenter examinatum in officiis tot inicia et fines et seculorum in quemcumque tono reperiet non plura* (tonaire d'introït).

Fol. 74 *Explicit tonale de officio* [2].

Le tonaire de la Curie, tel que nous venons de le décrire, d'après la *Practica* d'Alfred n'est ni un tonaire « officiel » ni même un tonaire

1. Texte dans F. A. Gallo, *La teoria della notazione...*, p. 14.
2. Trier, Sem. 44, f. 329^{v} (*Explicit*). Un peu après, dans un chapitre intitulé *Regula octo tonorum,* on remarque une définition empruntée au Dialogue du Ps. Odon, mais modifiée : *Tonus quidem regula quae de omni cantu* in principio, in medio, *in fine dijudicat* (ms. de Bamberg, fol. 74^{v}).

qui aurait été inséré dans un antiphonaire romain du XIIIe siècle : comme les rubriques citées nous l'apprennent, ce tonaire a été composé artificiellement par collation des livres notés en usage à Rome — l'Antiphonaire et le Graduel. — N'importe quel théoricien aurait pu, d'après les mêmes sources, reconstruire un tel tonaire : le résultat aurait été identique bien que des variantes très notables dans l'ordre des différences psalmodiques fussent intervenues : des initiatives de ce genre, entreprises indépendamment ne sauraient — à moins d'un coup de hasard incroyable — aboutir à un résultat identique. Cette conclusion s'impose avec évidence lorsqu'on compare les différences du premier ton de la *Practica* d'Alfred à celles de Jacques de Liège (CS.II, 329 A) ou aux autres accessibles [1] : on retrouve presque toujours le même nombre de différences (neuf en premier ton), mais l'ordre d'énumération diffère.

Le tonaire que nous a transmis Alfred est donc bien *un* tonaire « *secundum usum Curiae Romanae* », mais non *le* tonaire *ut sic* de la Curie. Le texte est précieux, car il a été puisé à des sources romaines du XIIIe siècle : composé d'après l'antiphonaire, il constitue un document valable pour la reconstitution mélodiques des différences habituellement ajoutées à la fin de chaque antienne dans les antiphonaires. A ce titre, il est un jalon valable pour l'histoire de l'antiphonaire romain du début du XIIIe siècle jusqu'au premier antiphonaire imprimé en 1500 par les soins d'un franciscain, le fr. François de Bruges [2].

---

1. Certains manuscrits tels que Barcelone, Bibl.Central M 883 (voir plus loin, p. 419), écrit vers 1400, font appel aux usages romains, à propos de psalmodie : *Nota quod secundum consuetudinem et usum Curiae romanae et aliquarum dyocesium regionum sic incipiunt toni... Primus tonus sic incipit et sic flectitur...*, etc. : mais dans quelle mesure ce mélange d'usages romains et non romains représente-t-il le contenu du tonaire de la Curie ?

2. La première édition de l'antiphonaire romain est due à la famille des Junta de Venise (cf. Paolo Camerini, *Annali dei Giunti* I (Venezia, 1962), p. 108, n° 58 qui rectifie la notice de K. MEYER-BAER, *Liturgical Music Incunabula*, London, 1962, p. 3, n° 11). Le Graduel romain fut édité un an auparavant par Spira : cf. CAMERINI, *op. cit.*, I, p. 99, n° 46 ; K. MEYER-BAER, *op. cit.*, p. 6, n° 20. Le prologue théorique (*Quid sit tonus quoad primum modum...*) pas plus que celui de l'antiphonaire n'a de valeur « officielle » : il est dû au fr. François de Bruges.

Le *Compendium Musices* (Venise, 1499) et le *Cantorinus* inséré dans l'édition de ce même livre en 1513 (voir plus bas, p. 441) ne sauraient davantage être considérés comme représentants authentiques des usages de la Curie en matière de psalmodie.

Appendice.

La correspondance des deux évêques au sujet des VIII tons du chant grégorien.

Cette curieuse correspondance entre deux évêques comporte seulement deux lettres : celle d'un évêque désigné par l'initiale A. s'adressant à un autre évêque, désigné par l'initiale E., très versé dans la théorie musicale : *hujus artis [Musicae] peritia maxime suffultum.* Dans la première lettre, A. demande à E. si l'on doit parler de huit tons ou seulement de quatre : cette demande fait écho à la distinction posée dans le Dialogue sur la Musique du maître lombard anonyme, au début du XIe siècle (cf. GS.I 258 B), suivi sur ce point par Guy d'Arezzo (*Microl.* cap. XII ss. : CSM. 4, pp. 147 ss.). Pour ces deux auteurs italiens il faut compter quatre « modes », basés sur les quatre finales possibles en chant grégorien (D, E, F, G), mais en raison des huit tons psalmodiques traditionnels, ces quatre modes se subdivisent en deux (authente et plagal), d'où huit « tons ».

Le destinataire E., répond en exposant la théorie des huit tons et en formulant quelques règles pour le classement d'une pièce dans la subdivision authente ou plagale du « mode ». La théorie est illustrée par la pratique dans le tonaire. Avant d'énoncer les différences psalmodiques, le manuscrit de Berlin ajoute une incise qui se veut une définition de la différence : « *Differentia autem idcirco dicitur eo quod discernat seu separet plagas ab autenticis* » (?).

La première réaction du critique est de se demander si cette correspondance est une simple fiction littéraire destinée à introduire un enseignement d'autorité ou s'il s'agit réellement d'un échange de lettres. Mais l'étude de l'adresse, du protocole et des tournures littéraires des deux lettres est compliquée du fait que cette correspondance nous est parvenue dans deux versions qui expriment les mêmes pensées sous des tournures parfois très différentes : une première version, remplie de fautes de copistes, est transmise par le ms. de Berlin, Staatsbibl. lat. 8° 265, f. 1^v (éd. partielle dans CSM. 4, p. 5 : voir ci-dessus, p. 174) ; l'autre version, moins négligée est conservée par Naples, Bibl. Naz. VIII D 14 (voir p. 157), à la suite du Dialogue sur la Musique, attribué par ce manuscrit à Odon. La réponse englobe un tonaire que nous avons localisé en Auvergne : alors que Berlin ne donne qu'un seul exemple par différence psalmodique, Naples apporte une liste d'exemples plus fournie et note ces exemples par points superposés (notation aquitaine).

Ce qui pour nous est important ici, c'est le fait que la réponse de « l'évêque musicologue » et le titre du Dialogue, dans le manuscrit de Naples citent le titre et le prologue du tonaire de l'Abbé Odon :

Titre du tonaire d'Odon	Correspondance des deux évêques :	
	Ms. de Berlin	Ms. de Naples
Incipiunt toni... a Domno Odone	...et testamus O[donem]	Sed nos testamus
		obtimae sequentes memoriae
religioso Abbate	religiosissimum Abbatem	abbatem religiosissimum
qui fuit peritus		[cf. titre du Dialogue, p. 157].
in Arte Musica.		musicae artis dulcedinem
	exponentem	
[PROLOGUE DU TONAIRE]		
... ut octo tonos	cantuum tonos	cantuum tonos
		exponentem
	dulcedine Musicae Artis	
quos in figura octo	in specie VIII	octo in specie
beatitudinum exposuimus	beatitudinum	beatitudinum

Si le titre du tonaire de l'Abbé Odon (rétabli p. 206) figure bien dans le manuscrit de Berlin, le prologue *Formulas...* manque. D'autre part, le copiste du ms. de Naples a usurpé une incise du titre du tonaire de l'Abbé Odon (*...qui fuit peritus in Arte Musica*) au profit de l'auteur du Dialogue, du nom supposé d'Odon (voir *Rev. de Musicologie* LV, 1969, p. 129). Ce qui importe ici, c'est que le rédacteur de la réponse avait sous les yeux un manuscrit du tonaire de l'Abbé Odon, avec son titre et son prologue, tels que nous les avons restitués.

Les manuscrits de Naples et de Berlin ne contiennent donc pas le texte original des deux lettres : ils nous donnent une copie plus ou moins remaniée du texte original. Le manuscrit de Berlin, d'origine italienne, n'a recopié que le premier exemple de chaque différence du tonaire parce que celui-ci était d'origine étrangère et ne correspondait pas bien à l'usage local. Seuls les textes de liaison l'intéressaient.

Cependant, cette correspondance ne semble pas une fiction littéraire. Aussi, devrait-on pouvoir retrouver dans les listes épiscopales de l'Italie du Nord ou du Sud-Ouest de la France dressées par GAMS, *Series episcoporum*, le nom de deux évêques contemporains portant respectivement les initiales A. et E. (le ms. de Berlin inverse les initiales de l'auteur et du destinataire, mais en l'occurrence cette inversion est moins grave qu'une substitution). L'habitude de désigner les correspondants par leurs initiales n'est pas un cas isolé dans l'art épistolaire du X[e] et du XI[e] siècles : voir par exemple la correspondance de Gerbert (éd. J. Havet, 1889), ou la lettre de saint H(ugues), Abbé de Cluny, à B(ernard) de Sahagun, éditée par M. FÉROTIN, dans *Bibl. de l'École des Chartes* LXI, 1900, p. 339, et enfin, pour revenir au domaine de l'*Ars Musica*, la lettre de Guy d'Arezzo à son confrère Michel (GS.II 43 ss.) dans certains manuscrits : *Beatissimo atque dulcissimo fratri M. G., per anfractus...* (Oxford, S. John Coll. 150, fol. 15).

L'édition de la correspondance des deux évêques sur les VIII tons est préparée par M. Reynoud Maartense sous la direction du Professeur J. Smits van Waesberghe.

CHAPITRE VI

LES TONAIRES DES ZONES DE TRANSITION : TONAIRES HELVÉTIQUES

Apparemment, la Suisse a moins reçu de l'Italie que de la France dans le domaine de la musique liturgique : il semble en effet que les plus anciens témoins du Graduel grégorien — le cantatorium de Saint-Gall et le plus ancien graduel neumé de Rheinau — doivent leur liste alléluiatique à la tradition occidentale, cependant que les graduels moins récents se rattachent tous par leurs variantes au groupe germanique. De même, les variantes de l'Antiphonaire grégorien situent les manuscrits suisses dans le camp Est. Enfin, il ne faut pas oublier que le *Liber Hymnorum* de Notker, ou recueil de proses dédié à Liutward, évêque de Verceil, forme le fonds essentiel des prosaires allemands et a connu — sauf exception, telle que *Sancti Spiritus adsit* — une audience beaucoup plus étendue à l'Est qu'à l'Ouest.

L'histoire des tonaires se profile dans cette perspective générale : s'il est difficile de percer l'origine du plus ancien tonaire helvétique — transcrit sur les premières pages de l'antiphonaire d'Hartker, — il est aisé de constater que la diffusion périphérique du système très particulier de « lettres-tonaires » dont il est le premier témoin, s'est faite principalement au delà du lac de Constance, vers la Souabe et vers la Bavière.

A propos de l'étude des indications tonales ajoutées aux anciens livres notés (voir chapitre III, p. 108), nous avions déjà signalé que certains manuscrits de Suisse et des régions voisines, tant pratiques que théoriques, utilisaient un système de lettres désignant à la fois le ton psalmodique et la différence finale (voir p. 255). Ces ystème fort ingénieux comprend toujours deux lettres : une voyelle et une consonne. La voyelle, grecque ou latine, indique le ton (a-e i-o u-y H-ω) et la consonne précise la différence psalmodique (b c d g h k p q).

Le plus souvent, ces lettres sont tracées en rouge, dans les marges des antiphonaires, en face des antiennes. Il suffit pour en trouver la

signification et pour découvrir les différences psalmodiques qu'elles désignent, de recourir au tonaire : dans les livres théoriques, en effet, chaque différence psalmodique est notée en neumes et porte une consonne en guise de numéro d'ordre : les chantres devaient donc les connaître par cœur et les retrouver, sur la seule indication alphabétique.

Ces lettres sont encore énumérées par les théoriciens tels que Jean d'Affligham [1], par un compilateur italien du XIII[e] siècle [2], par l'auteur anonyme du petit traité contenu dans le graduel de Saint-Thomas de Leipzig [3] et enfin par Jacques de Liège [4].

A proprement parler, ces lettres ne sont pas des lettres *tonales* : il conviendrait plutôt de les appeler lettres *tonaires* (Tonarbuchstaben), étant donné qu'elles connotent toujours la référence à un tonaire déterminé — qui n'utilise pas toujours la même énumération que le tonaire voisin, — ou encore lettres *d'intonation* puisqu'elles servaient en principe à rappeler au chantre l'intonation et surtout la différence psalmodique qu'il devait choisir.

Pour rechercher leur origine, il faut au préalable étudier leur diffusion dans l'espace et leur extension dans le temps. Aussi, nous relèverons dans l'ordre chronologique les manuscrits utilisant les lettres d'intonation qui proviennent de Suisse, d'Italie du Nord et enfin des diverses régions limitrophes [5].

I. Manuscrits helvétiques :

Saint Gall : C'est à Saint-Gall que se rencontre pour la première fois, à la fin du X[e] siècle, l'usage des lettres d'intonation : elles figurent dans le tonaire, malheureusement incomplet, précédant l'antiphonaire

---

1. *De Musica*, cap. XI : éd. SMITS VAN WAESBERGHE (CSM.I), p. 90.
2. Naples, B.Naz. VIII D 14 : *Tractatus tonorum*, Cap. IV (*de diversis vocabulis*) : *Item sciri convenit quod toni adhunc quibusdam figuris grecis et latinis representantur hoc modo : a vocalis primum tonum significat; e secundum... ω octavum. Cuiuslibet vero toni primam differentiam B significat, c secundam... et ita mutae per ordinem :* l'emprunt à Jean d'Afflighem est littéral.
3. P. WAGNER, *Ein didaktischer Musiktraktat* : *Zts.f.Musw.* XII, 1929-1930, p. 132, reproduit par E. OMLIN, *Die sankt-gallischen Tonarbuchstaben* (Regensburg, 1934), p. 154.
4. *Speculum Musicae* VI 82 : CS II, p. 322 A.
5. On se réfèrera le plus souvent à l'ouvrage cité d'OMLIN (1934) qui a décrit la plupart des manuscrits helvétiques utilisant ces lettres. Pour les autres régions, je me suis basé sur une enquête personnelle, complétée au Musikwissenschaftliches Seminar de l'Université d'Erlangen-Nürnberg, grâce à la libéralité du Professeur Br. Stäblein.

d'Hartker [1] et, par suite d'une erreur de reliure, dans l'antiphonaire lui-même.

Le tonaire, dont les feuillets sont en désordre, doit se reconstituer comme suit :

I. *A(uthenticus) Protus* a

NONNANNOEANE

Primum mandatum amor Dei est (mélodie syllabique, sans *neuma* final).

Gloria Patri...

Ecce nomen Domini.

Angelus Domini... (liste d'antiennes de la première différence *a* ; suivent les pièces des différences ab ac ad ag ah ak ap aq). Pour suivre l'ordre des différences, il faut lire le ms. dans la succession suivante : p. 1, 2, 196-2 ; 197-3 ; 198-4 ; 199-5. La série initiale (*a*) est incomplète par suite de lacune.

II. *Plagis proti* e

NOEAGIS

Secundum est amor proximi. Gloria Patri... Une seule différence (eb).

Ordre de succession des pièces : p. 199-5 ; 200-6.

III. *Authenticus deterus* i

NOEOEANE

Die tertia gratiae nobis Christus natus est (mélisme final, neumatiquement identique au premier membre du mélisme de Noeoeane).

Différences : ib ic id ig ih

Ordre de succession des pièces : p. 201-7, 457-263.

---

1. St. Gall, Stiftsbibliothek 390-391 : facsimilé intégral des deux mss. dans *Pal.Mus.*, IIe série, t. I (1900). Édition du texte : CAO II (1965). Analyse et description du ms. : OMLIN, *op. cit.*, pp. 27-54 ; CAO II, pp. VI-VIII. Etude du tonaire : *Pal.Mus.*, IIe série, I, pp. 16-22 ; OMLIN, pp. 55-70 ; étude des lettres d'intonation : *ibid.*, 71-110. Sur la datation : A. BRUCKNER, *Scriptoria Medii Aevi Helvetica* III, p. 101. Nous nous référons ci-après à la pagination double du facsimilé de la *Pal.Mus.*

IV. *Plagis Deuteri* o

NOEAGIS

Quaternos libros sumpsimus ab ore Dei.

Différences : ob oc od og oh ok op

Succession des feuillets : p. 457-263 ; 458-264 : lacune à partir de la différence ob (la succession des différences a été restituée d'après l'antiphonaire).

V. *Authenticus tritus* v

NOEOEANE — *Quinta die Jesus finivit legem*

(manque totalement : Formule d'intonation prise à Saint-Gall 388).

VI. *Plagis triti* H

NOEAGIS — *Sexta die et ipsa hora crucifixus est pro nobis*

(manque totalement : Formule d'intonation prise à Saint-Gall 388).

VII. *Authenticus tetrartus* y

NOEOEANE — *In sepulchro quievit Christus septimo die*

Différences : yb yc yd yg yh (nombreuses lacunes)

Succession des feuillets : p. 3, 4, 193.

VIII. *Pla(gis Tetrarti)* ω

NOEA(GIS) — *Octava surrexit et multis secum suscitavit* (S.G. 388).

Différences ωb ωc ωd ωg ωh

Succession des feuillets : p. 194, 187, 188 ; 455-261 ; 456-262 ; 5, 6.

(Seul le début, et les différences ωb et ωh, manquent).

Dans l'antiphonaire lui-même, les lettres d'intonation ont été ajoutées en marge des antiennes au XIe siècle : certaines ont même été écrites seulement aux XIIe et XIIIe siècles [1]. De l'observation paléo-

---

1. OMLIN, pp. 72-79 : l'auteur ne se dissimule pas les difficultés de datation de ces additions des lettres marginales. HESBERT (CAO II, pp. vi-vii) ne s'intéresse qu'au texte liturgique : Il ignore l'ouvrage d'Omlin et n'aborde pas le problème des lettres d'intonation. Il faut donc revenir au facsimilé de la *Pal.Mus.*

graphique découle une conclusion certaine : l'antiphonaire n'avait pas été prévu pour comporter en marge des lettres d'intonation. Celles-ci ont été ajoutées dans le courant du XIe sinon par Hartker lui-même, décédé en 1011, du moins par un copiste du XIe siècle.

Il ne s'en suit pas nécessairement que le tonaire (Ht dans Omlin) et l'antiphonaire (Ha, *ibid.*) aient été conçus et exécutés indépendamment l'un de l'autre. Les lettres du tonaire ont été reportées sur l'antiphonaire dans un but pratique : éviter la consultation éventuelle du tonaire au cours de l'utilisation de l'antiphonaire durant les séances de *recordatio*.

C'est la comparaison de répertoire de Ht et de Ha qui peut donner la solution du problème des origines. En premier lieu, si l'écriture de Ht est bien sangallienne, il n'est pas absolument certain qu'elle soit de la même main que Ha [1]. D'autre part Ht contient les mêmes pièces propres de l'office de saint Gall et les mêmes pièces propres pour saint Otmar [2] que Ha : Omlin (p. 95) admet donc comme probable l'origine sangallienne de Ht, malgré certains petits défauts de concordance entre Ha et Ht [3].

D'autre part, Omlin estime que Ht serait antérieur à 989, car il n'a pas les antiennes propres de l'office de saint Grégoire qui auraient été composées à l'occasion de la translation du crâne du saint Pontife à Petershausen, près de Constance, en 989 : cet office figure de première main dans Ha, mais les pièces ne sont pas classées par Ht, d'où la datation proposée [4].

Omlin a encore relevé une cinquantaine de pièces qui figurent dans

---

1. OMLIN, p. 70, note.

2. Ces antiennes, éditées par HESBERT, CAO II, n° 1175, ne sont pas mentionnées par J. DUFT, *St. Otmar in Kult und Kunst*, I. Teil : *Der Kult* (St. Gall, 1965). Ces antiennes sont composées dans l'ordre numérique des tons : elles auraient été centonisées à l'occasion de la translation de 867, suivant Lipphardt (v. plus haut p. 125, n. 4).

3. Par ex. Ht n'a pas les antiennes sangalliennes de Ste.Afra : mais celles-ci sont de deuxième main dans Ha (OMLIN, p. 70). En effet, dans la tradition allemande, on relève deux types d'offices pour la martyre d'Augsbourg : l'office sangallien qui ne comporte que des antiennes propres (St.G. 387, 388, 389, p. 246 ; 390-391 : CAO II, 126/2) et l'*Historia* composée par Hermann Contract (éd. W. BRAMBACH, 1892 ; CAO II, 102/14 ; cf. H. OESCH, *Berno und Hermann...*, pp. 153-154). Celle-ci devait ensuite revenir à St. Gall (St. Gall 389, p. 251 et St. G. 400, 438, 472, 541).

4. OMLIN, après avoir proposé cette datation (pp. 95-96), se fait ensuite plus réticent et à juste titre : en effet, St. Gall 388 donne *deux* offices pour St. Grégoire (la tradition ms. en offre plusieurs !) : lequel a donc été composé en 989 : celui d'Ha ou ... l'autre ? Celui d'Ha est encore conservé par des mss. italiens tels que Monte-Cassino 542 (*Rassegna greg.* II, 1903, 115-124) et Vat. lat. 4749 (*Rass. greg.* II, 1903, 181-190). Comparer enfin avec l'éd. de Hesbert, CAO.II 50/4.

Ha, mais qui n'ont pas été répertoriées par Ht [1]. Il faudrait enfin porter attention à certaines antiennes qui sont peut-être d'origine « occidentale » et qui auraient donc été introduites à Saint-Gall *après* la rédaction de Ht (ou de son modèle), mais *avant* la transcription de Ha : ainsi, l'ant. *Suffragante beato Gallo...* [2], probablement composée à l'adresse de saint Martin de Tours, adaptée ensuite à d'autres confesseurs [3] ; les trois antiennes de la Toussaint *Beati quos elegisti, Benedicite Domino* et *Gaudete et exultate*. Ces omissions du tonaire impliqueraient-elles qu'Ht ou son modèle serait antérieur à l'introduction de la Toussaint [4] à Saint-Gall ? Ht, ou plus exactement son modèle, pourrait alors remonter au IX[e] siècle, vers 850...

De toute manière, Ht est antérieur à Ha [5]. Cette antériorité explique en partie les divergences relevées entre la partie « théorique » (Ht) et la pratique quotidienne, en évolution vivante, reflétée dans Ha. Ces divergences portent sur le choix de la différence (Omlin, p. 101-107) et même parfois sur le choix du ton lui-même (*ibid.*, 107-110). Ces divergences au nombre d'une vingtaine, ne sont pas toutes inexplicables et ne sauraient en tout cas dissimuler l'unité profonde qui unit Ht et Ha [6].

Il resterait à étudier les rapports du tonaire de Metz et de Ht : si l'on s'en tenait aux recherches de Lipphardt [7], il serait tentant de conclure que Ht est le manuscrit le plus éloigné de Metz. Il vient en effet en fin de liste avec seulement 12 % de pourcentage de parenté avec Metz. Mais il faut bien remarquer que ces statistiques ne portent que sur le nombre de « pièces rares » adoptées par les traditions postérieures à Metz ! La recherche devrait porter non sur l'aspect liturgique des relations, mais sur l'aspect musical et envisager par exemple les divergences de choix du mode.

Or, sur ce point, une comparaison d'ensemble s'impose entre Ht,

---

1. OMLIN, pp. 97-99.
2. HESBERT, CAO.II 125/d.
3. Par exemple, saint Gatien de Tours (Tours 212, XIII-XIV[e] s.) ou saint Julien du Mans : mais cet emprunt ne fait pas partie de l'office propre que Létald de Micy avait composé pour le saint manceau. Cependant, elle figure dans plusieurs manuscrits anciens (Madrid B.N. 288 ; Paris, B.N.lat. 261 et 2142 ; Oxford, Bodl. 596, etc., cf. *Acta musicol.* 35, 1963, pp. 75-76) et semble bien empruntée à l'office tourangeau de saint Martin au profit de celui de saint Julien.
4. Em. MÜNDING, *Die Kalendarien von St. Gallen... : Texte und Arbeiten der Erzabtei Beuron* 36, 1948, pp. 18-20, estime que la Toussaint fut introduite à Saint-Gall vers 850.
5. OMLIN, pp. 100-101.
6. Opinion d'Omlin (p. 110) qui renvoie à ses tableaux de comparaison, pp. 221-327.
7. *Der karolingische Tonar von Metz*, pp. 214-215.

Frutolf de Bamberg [1] — qui, suivant le classement de Lipphardt, vient en troisième position après les manuscrits de Reichenau et de Quedlinburg avec un pourcentage de 68 % — et enfin, comme troisième terme, le tonaire de Metz. En un mot, il importe de savoir quelle est, par rapport à Metz, la situation de Ht lorsque celui-ci est en désaccord avec Fru(tolf).

Le tableau suivant répond à la question [2] :

Antiennes		Ht	Fru	Metz Bamb.	
Omlin	*Ier ton :*				
p. 226	Deposuit potentes	I	III	I	Ht + Metz < Fru
p. 228	In nomine Jesu Xti.	I	II	I	do
p. 235	In spiritu humilitatis	I	II	I	do
—	Invocantem	I	II	I	do
p. 236	Iste puer	IV	I	IV	do
p. 238	In omnem terram	I	II	I	do
p. 241	A progenie	I	III	I	do
—	Circumdantes	I	II	I	do
p. 243	Pulchra es et	III	I	I	Ht < Fru + Metz
p. 245	Hodie Christus natus	III	VII	III	Ht + Metz < Fru
	IIe ton :				
p. 248	Ante luciferum	I	II	I	do
p. 249	Virgo verbo concepit	II	I	I	Ht < Fru + Metz
p. 250	Deus meus eripe me	II	VIII	VIII	do
p. 251	Tantum Domine	II	I	II	Ht + Metz < Fru
	IIIe *ton :*				
p. 251	Ascendente Jesu	III	VIII	III	do
p. 254	Dominus legifer	III	I	III	do
	IVe ton :				
p. 259	Ecce mitto	IV	VI	IV	do
p. 262	Exaltare super coel.	IV	VI	IV	Ht < Fru + Metz
p. 263	Ipse preibit	IV	VII	VII	do

1. Sur le tonaire de Frutolf, voir au chap. suivant. En pratique, la comparaison de Fru(tolf) avec Ht est déjà établie dans Omlin pp. 221 ss. : il ne reste plus qu'à collationner le témoignage de Metz (éd. Lipphardt) sur les cas de divergences relevés par les tableaux d'Omlin.

2. Ht et Fru se séparent parfois sur des pièces qui ne sont pas dans Metz. Évidemment, ces cas particuliers ont été éliminés. Lorsque Ht comporte une lacune, je supplée par le consensus des manuscrits sangalliens relevé sur les tableaux d'Omlin.

Omlin	Antiennes	Ht	Fru	Metz Bamb.	
Omlin	*VIe ton :*				
p. 277	Serve nequam	VI	VIII	VI	Ht + Metz < Fru
	VIIIe ton :				
p. 300	Beatus ille servus	VII	VIII	VII	Ht + Metz < Fru
p. 310	Ego sum Pastor bonus	III	VIII	III	d^{o}
Résultats : 22 pièces					Ht + Metz < Fru = 17 Ht < Fru + Metz = 5

Il est évident qu'en général Ht se place plus près de Metz que Frutolf sur le choix du ton psalmodique.

Ainsi, Ht, de par son antiquité, son classement des pièces et son système de lettres d'intonation, se présente comme le chef de file de la tradition sangallienne postérieure.

Le système de lettres d'intonation se retrouve en effet non seulement dans les copies d'Ht (Saint-Gall 388 et 389), mais encore dans bon nombre d'autres manuscrits sangalliens postérieurs :

Saint-Gall, Stiftsbibl. 414 (vers 1030) : p. 362-582, Antiphonaire neumé, avec lettres d'intonation (Omlin, p. 111).

Saint-Gall, Stiftsbibl. 413 + 387 (entre 1034 et 1047) : Bréviaire-antiphonaire, avec lettres d'intonation (Omlin, p. 115).

Saint-Gall 388 (XIIe s.) Antiphonaire avec deux petits tonaires. Ce manuscrit est une copie de l'antiphonaire d'Hartker (Omlin, p. 116). Il comprend deux tonaires, l'un au début (p. 2-5), qui est une copie de celui d'Ht (Omlin, p. 121-124) et un autre, à la fin du ms. qui date du XIVe siècle (Omlin, p. 125-127). Remarquons que le premier tonaire n'est pas une copie complète d'Ht, mais seulement un abrégé : on y trouve en effet qu'un seul incipit par différence : cet incipit est presque toujours le premier (parfois le second) de la liste des pièces donnée par Ht.

L'intérêt de cette copie est double : nous constatons *in concreto* comment on passe du tonaire complet (Volltonar) au tonaire réduit (Kurztonar), ne citant qu'un exemple par différence. En second lieu, cette copie comble les lacunes d'Ht et nous permet de retrouver la liste des huit formules d'intonation propres au groupe Saint-Gall,

formules qu'Ht n'avait pu nous fournir dans leur intégralité, par suite de lacune (v. p. 235).

Saint-Gall, Stiftsbibl. 389 : Copie du ms. d'Hartker, plus récente que la précédente, écrite entre 1265 et 1271.

Au groupe sangallien, il convient de rattacher un manuscrit d'Arator, du Xe siècle, sur le dernier feuillet duquel (f° 37), une main plus récente du XIe siècle a ajouté un petit tonaire comportant, outre les huit echemata neumés (*Nonanoeane*), les formules modales *Primum mandatum... Secundum est amor proximi... Quinta die...*, etc. qui appartiennent exclusivement au groupe sangallien [1]. Ce caractère proprement sangallien des formules modales en question nous permet encore de déterminer que le modèle copié au XVIIIe siècle par le compilateur du Vat. lat. 8223 (fol. 18^v ss.) était un manuscrit de cette abbaye (peut-être Saint-Gall, Stiftsbibl. 388).

Il semble donc, en définitive, à en juger par la tradition manuscrite conservée, que Saint-Gall est bien le plus ancien scriptorium qui ait utilisé le système des lettres d'intonation : mais Saint-Gall se trouve au centre géographique des églises qui ont plus ou moins fréquemment utilisé les lettres d'intonation dans les livres de chant : Rheinau, Engelberg, Einsiedeln, Disentis, Reichenau, et, plus récemment, Constance.

Rheinau : A Rheinau, les lettres d'intonation apparaissent de première main dans un manuscrit du XIe siècle [2], contenant l'office de Saint-Fintan, fondateur de Rheinau. — Elles ont été encore ajoutées au XIIe siècle dans un manuscrit du XIe (Rh. 97), sur des versets d'offertoire.

Dans l'Ordinaire de Rheinau, l'emploi des lettres tonaires se remarque à côté des incipit de chants liturgiques. Cet Ordinaire nous est transmis par deux manuscrits : dans le Rh. 80, du début du XIIe siècle, ces indications sont portées sur près de 80 pièces, mais de deuxième main [3]. Une copie du ms. Rh. 80 a été faite à la fin du XIIe siècle [4] : dans cette copie, toutes les pièces sont neumées

1. DRESDE, Öff. Bibl. A 199 : Mc. KINLEY, *Arator, The Codices* (Mediev. Acad. of America, Cambr. Mass. 1942), pp. 28-29, n° 43 ; EITNER, dans *Beihefte zu den Monatshefte f. Mus. Gesch.*, Beilage (Leipzig, 1890), p. 71.

2. ZÜRICH, Zentralbibl. Rh. 103 (Mohlberg, n° 473), pp. 58-73 : OMLIN, p. 22. L'office de s. Fintan se trouve aussi dans Rh. 28, cité plus loin.

3. Rh. 80 (Mohlberg, n° 448) : OMLIN, p. 18 ; A. HÄNGGI, *Der Rheinauer liber Ordinarius* (Freiburg, 1957), Spicil. Friburgense I, p. XLIV. Cf. p. LVI.

4. Rh. 59 (Mohlberg, n° 426) : OMLIN, p. 18, 138 ; HÄNGGI, p. XLVI et 256.

et portent des lettres d'intonation de première main. En outre, cette copie de l'Ordinaire est suivie d'un tonaire (p. 238-239, cf. Omlin, p. 140 s.) : ce tonaire supprime plusieurs différences psalmodiques, en particulier en 2e et en 6e modes où une seule est maintenue. — Au XII-XIIIe s., un antiphonaire de Rheinau (Rh. 28, p. 428-643) utilise encore les lettres d'intonation (Omlin, p. 18-19). — De même, le petit tonaire de Rh. 101 (fol. 31), du XIIIe siècle, inséré entre deux proses neumées : il ne donne qu'une différence par ton et n'emploie donc que les voyelles. Les différences psalmodiques sont suivies du *Gloria Patri* des répons prolixes, selon les huit modes. Dans le Psautier de Zürich Rh. 27, du XIVe siècle, dix-sept antiennes comportent des indications tonales en lettres (Omlin, p. 21).

Signalons enfin deux manuscrits plus récents du fonds de Rheinau qui comportent également des lettres d'intonation : il s'agit de deux psautiers-hymnaires du XVe siècle [1] ; ces deux manuscrits sont difficilement lisibles, car les lettres ont été raturées et parfois grattées.

Le manuscrit Rh. 21 contient un petit manuel de psalmodie avec indication des différences (tonaire réduit) :

f. 74 (f. 85 de la numér. Mohlberg) : *Sequuntur toni ad psalmodias secundum quod tonantur in observatia Sci. Benedicti. Primi toni melodia(m) cum erecto medio psallat in directo* (vers résumant les règles de la psalmodie).

En terminant, il faut signaler que les mss. Rh. 10 (Mohlberg 377), Rh. 11 (Mohlb. 378) et 55 (Mohlb. 422), ne contiennent ni lettres d'intonation, ni tonaire, contrairement aux indications des tables du catalogue des manuscrits de la Zentralbibliothek, par C. Mohlberg. Quant aux exemples de psalmodie pour les huit tons, contenus dans l'antiphonaire aujourd'hui perdu Rh 1 (= Mohlb. n° 368), qui devaient sans doute ressembler à ceux de l'antiphonaire de 1660-1672 (= Rh. hist. 164 : Mohlb. n° 570), nous ignorons s'ils comportaient les lettres tonales : ce manuscrit ne nous est en effet connu que par l'ancien catalogue de Rheinau.

Engelberg : C'est au XIIe siècle, dans un *Directorium cantus* [2], écrit sous l'abbé Frowin (1142-1178), que les lettres d'intonation ont fait

---

1. Rh.21 (Mohlb., n° 388) et Rh.22 (Mohlb., n° 389, de l'an 1459) : ces deux mss. sont paléographiquement très voisins : cf. BRUCKNER, *Scriptoria Medii Aevi helvetica* IV, p. 60 ; OMLIN, p. 20.

2. Ms. 102 : OMLIN, pp. 19, 144 s., 161 ; BRUCKNER, *Scriptoria* VIII, 126, Taf. 30.

leur apparition à Engelberg : ce manuscrit tient à la fois de l'Ordinaire et de la table d'antiphonaire : les incipit des chants sont neumés et portent l'indication du ton au moyen de lettres. Il comporte un tonaire (ff. 139v-141 : éd. Omlin, pp. 144-147) duquel il appert que les différences sont à peu près les mêmes qu'à Rheinau. Le fait s'explique aisément en raison de la filiation des abbayes en question :

Rheinau → Saint-Blaise (réformée par Hirsau) → Engelberg.

Le même système de différences se retrouve dans le Bréviaire neumé ms. 42 [1], du XIIe siècle qui n'utilise les lettres d'intonation que pour les antiennes. De même, les antiennes du Pontifical d'Engelberg (ms. 54), du XII-XIIIe siècle, comportent aussi des lettres d'intonation (Omlin, p. 22) — et des fragments d'antiphonaire de la seconde moitié du XIVe siècle, — bien qu'ils soient notés sur lignes (Omlin, p. 19).

Enfin, un Psautier imprimé en 1608-1612 et un Bréviaire de 1635 comportent des additions marginales manuscrites qui impliquent que même en plein XVIIe siècle, le système traditionnel de désignation des différences psalmodiques n'était pas oublié.

Einsiedeln : A Einsiedeln, les lettres d'intonation ont été assez peu utilisées. Elles apparaissent seulement dans trois manuscrits, ce qui est peu en comparaison du nombre de livres notés qui proviennent de cette abbaye.

On remarque d'abord les lettres dans un fragment de *Directorium chori* (Einsiedeln 30, Msc. 596, pp. 222-223), du début du XIe siècle, qui vient sûrement d'Einsiedeln, en raison des rubriques (p. 223, col. A) mentionnant la Basilica et l'église Saint-Sauveur d'Einsiedeln. Les antiennes de Noël (*ibid.*), sont précédées des lettres tonaires : l'usage est identique à celui qui se trouve consigné par le tonaire d'Hartker [2] et par le manuscrit suivant. Il s'agit d'un antiphonaire du XIIe siècle [3], qui reprend la classification sangallienne, avec cependant quelques légères divergences (en particulier pour les différences du VIIe ton : cf. Omlin, p. 136), et dans un séquentiaire-hymnaire du XIIe siècle noté sur lignes [4].

---

1. OMLIN, pp. 22, 147 ; BRUCKNER, *Scriptoria* VIII, p. 117, Taf. 29.
2. Pour l'antienne *Crastina erit vobis*, le fragment Msc 596 est d'accord avec Einsiedeln 83 contre Ht. pour le choix de la différence (cf. tableau d'Omlin, p. 315).
3. Einsiedeln 83, pp. 9-104 : OMLIN, pp. 134-137.
4. Einsiedeln 366 : cf. Bas. EBEL, *Das älteste alemanische Hymnar mit Neumen*, 1930 ; OMLIN, p. 22 et 177 ; H. HUSMANN, *Tropen- und Sequenzhds.* 27 ss.

Autres centres helvétiques : Les lettres d'intonation se remarquent dans plusieurs livres liturgiques des abbayes de Disentis et de Reichenau (?) et enfin dans un graduel du diocèse de Constance.

L'antiphonaire ms. 403 de la Stiftsbibliothek de Saint-Gall, du XIIe s., écrit et noté pour Disentis [1], dans les Grisons, emploie les lettres d'intonation.

De même, le fameux antiphonaire palimpseste de Reichenau, du XIIe s., utilise aussi quelquefois les lettres d'intonation [2]. Cet emploi paraît quelque peu insolite dans un livre noté sur lignes : c'est sans doute un vestige hérité d'un modèle qui était noté en neumes.

Enfin, dans un graduel du diocèse de Constance (Zürich, Rh. 137), on relève quelques lettres d'intonation à côté de plusieurs introïts et communions, genres qui sont tous deux, dès l'origine, conçus pour la psalmodie. Le maintien des lettres d'intonation à côté de l'antienne de communion est le vestige d'un temps où cette pièce se chantait encore avec psalmodie (cf. Omlin, p. 176).

Ainsi, c'est exclusivement dans les monastères de Suisse [3] que la série des lettres d'intonation a surtout été utilisée. C'est probablement d'un monastère, sans doute celui de Saint-Gall, que le système est issu. En tout cas, l'adoption du système par les monastères explique en grande partie sa diffusion bien au delà des rives du lac de Constance.

2. Manuscrits des régions limitrophes de la Suisse :

Allemagne du Sud : Les relations étroites de l'abbaye Saint-Martin de Weingarten avec les monastères fondés autour du lac de Constance explique la présence des lettres d'intonation dans deux manuscrits de cette abbaye aujourd'hui conservés à Stuttgart, à la Würtenbergische Landesbibliothek : un bréviaire neumé ne contenant que le Sanctoral (HB XVII 19, du XII-XIIIe siècle) dans lequel les lettres

---

1. Omlin, p. 137.
2. Karlsruhe, Bad. Landesbibl. Aug. LX : sur ce ms. voir le catal. de Holder (1906), pp. 195-202 ; K. Hain, *Ein musikalisches Palinpsest,* Veröff. der greg. Akademie zu Freiburg in d. Schw. Heft 12, 1925 ; Omlin, pp. 17-18 et 175. R. Stephan, *Aus der alten Abtei Reichenau* : Arch. f. Musikw. XIII, 1956, pp. 65 ss. Abb. 1. — MGG Bd. XI, Taf. 13. Cet antiphonaire est aujourd'hui considéré comme livre à l'usage de Petershausen (voir plus bas, p. 255).
3. Le ms. Rh. 137 vient d'une église « alamane » (Mohlb., n° 507). Quant aux Missels du diocèse de Constance Rh. 10 & 11 (XV-XVIe s.), ils ne contiennent ni tonaires ni lettres d'intonation contrairement aux indications du catalogue de Mohlberg (n° 377 et 378) ; pas de lettres non plus dans le Rh. 55 (Mohlb. 422), ainsi que le Dr. Birkner s'en est assuré.

sont de la main du notateur [1], et dans un antiphonaire de même époque [2]. Les différences psalmodiques sont notées en neumes dans la marge extérieure et, au moyen de lettres tonaires, dans la marge intérieure. Dans une addition faite au cours du XIIIe siècle (f. 188, *In festivitate sci. Benedicti*), les lettres d'intonation sont encore employées.

A la fin, sur un feuillet indépendant rattaché au dernier cahier (f. 191-191^v), fragment de tonaire sur deux colonnes séparées par deux traits rouges verticaux. Le fragment incomplet ne commence qu'à la fin du *neuma* du IVe ton. Il donne les formules échématiques (*Noeoeane...*) et les formules modales latines (*Quinque prudentes... Octo sunt beatitudines*) suivies des différences psalmodiques, avec un seul incipit par différence à titre d'exemple. A la fin, les huit versets des répons prolixes de l'office nocturne : *Gloria Patri...*

Les lettres d'intonation se rencontrent assez loin du foyer où elles prirent naissance, et même dans des manuscrits notés sur lignes tel l'antiphonaire de Petershausen, aujourd'hui conservé à Karlsruhe (Bad. Landesbibl. Aug. LX), dont l'étude sera abordée plus loin, ou dans le manuel de sciences de Kloster Laach.

1° Dans un manuel contenant des traités de mathématiques, de comput et de musique, écrit et noté sur lignes au XIIe siècle [3], on relève un intéressant tonaire. Au début de chaque ton, lettre-tonaire en marge ; avant chaque différence, mais cette fois dans le cours de la ligne, lettre-tonaire et consonne de différence psalmodique.

C'est avec le groupe d'Einsiedeln (cf. Omlin, pp. 144 ss.) et non avec Saint-Gall que le manuscrit de Kloster Laach se rencontre le plus souvent pour le choix de ses différences, quoique celles-ci ne suivent pas toujours rigoureusement la succession alphabétique.

2° Dans un manuscrit de l'abbaye d'Ottobeuren (Clm. 9921), un office neumé des XI Mille Vierges a été ajouté peu de temps après la translation des reliques de ces martyres à l'abbaye, en 1167 : en marge des ff. 54^v-57^v, les lettres tonaires signalent le ton et la différence de ces antiennes [4]. Les relations d'Ottobeuren avec Einsiedeln [5]

---

1. Fol. 1^v, 2^v, 5, 8, 10, etc. Sur ce ms. voir le catalogue de 1965 (II, 6) et W. IRTENKAUF, *Die Choralhds. der Württ. Landesbibliothek* (Dissert. Tübingen, 1953), p. 25 (Cette thèse peut se consulter à Stuttgart, Erlangen ou Tübingen).
2. HB I 55 : IRTENKAUF, p. 20 : 192 ff. 16,5 × 23,5 cms.
3. Berlin, Staatsbibl. Lat. Q° 106 : catal. V. ROSE, n° 955.
4. H. SOWA, *Zu Hds. Clm 9921* : *Acta mus.* V, 1933, p. 120 ; W. IRTENKAUF *Das Tonar von Ottobeuren* : *Ottobeuren* (1964), p. 168.
5. H. KELLER, *Ottobeuren und Einsiedeln im XI. Jhdt.* : *Zeitsch für die Geschichte des Oberrheins* 112, 1964, pp. 373-411.

expliquent sans doute l'adoption de ces lettres dans l'abbaye bavaroise.

3° A Bamberg, dans le tonaire de Frutolf, prieur de l'abbaye de Michelsberg [1], les lettres tonaires sont abondamment employées. Mais Frutolf, compilateur fécond en plusieurs domaines, ne suit pas l'ordre des différences des manuscrits précédemment étudiés : aussi les lettres de son tonaire n'ont pas la même signification que celles des tonaires helvétiques [2].

4° Les lettres tonaires sont encore adoptées dans un autre ouvrage théorique : le tonaire de Gondekar d'Eichstätt (voir Chap. VII).

5° Dans un fragment d'antiphonaire avec notation neumatique conservé à Kremsmünster [3].

6° Dans d'autres fragments d'antiphonaire conservés dans les gardes du ms. 309 de Lambach, Stiftsbibliothek, on emploie la voyelle pour le ton, mais non la consonne désignant la différence.

7° Dans un petit tonaire ajouté à un manuscrit juridique de Saint-Pierre-de-Salzbourg [4], dont voici le début :

a. *Primus.* ab *Mittens.* ac *Duo.* ad *Tecum.* af *Petrus*
ag. *Apertis* ah *Sol.* ak *Reges*
e. *Secundus...* ω. *Ultimus.*

On voit que ce petit tonaire se rattache par le choix des premières différences citées à Frutolf (voir les tableaux d'Omlin, pp. 234 ss.). Pour les autres, il est apparenté ni à ce dernier ni au groupe sangallien du fait qu'il n'emploie pas toujours les mêmes consonnes que ses devanciers pour désigner les différences.

Remarquons enfin que le même tonaire, mais sans les lettres tonales figure à la fin du recueil des théoriciens de Kassel [5].

8° Dans le graduel de Saint-Thomas de Leipzig [6], du XIIIe siècle. Ce manuscrit contient un petit tonaire et des remarques sur l'usage

1. OMLIN, pp. 128 ss.
2. OMLIN, pp. 130-131 ; tableaux des pp. 202 ss.
3. A. KELLNER, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster* (Kassel, 1956), pp. 58-60, avec facsimilé.
4. S. Peter a VIII 7 (XI-XIIe s.), f. 35 (XII-XIIIe).
5. Kassel, Landesbibliothek 4° Mss. Math. 1, fol. 44^v.
6. Leipzig, Universitätsbibl. S. Thomas 391 : éd. facsimilé P. WAGNER, *Das Graduale der S. Thomaskirche...* (1930). Sur l'origine du ms. voir *Le Graduel romain*, II, *Les Sources*, p. 58.

des voyelles et consonnes désignant les différences [1]. A la fin de ses explications, l'auteur du traité fait une regrettable confusion entre lettres d'intonation et lettres significatives [2].

Ces dernières, parfois appelées lettres romaniennes, attachées à la graphie du neume, ont une valeur mélodique, agogique ou rythmique ; par contre, les lettres d'intonation constituent une sorte de numérotation et se placent généralement au début des pièces chantées, juste avant l'incipit.

Néanmoins, l'usage des lettres tonaires dans le graduel de Leipzig est une sorte d'anachronisme, car les psalmodies d'introït et de communion sont notées : l'indication du ton, en lettres ou en chiffres, qui avait sa raison d'être à l'époque des neumes adiastématiques, n'ajoute absolument rien à la notation sur lignes. Ces indications sont probablement un vestige qui atteste que le manuscrit sur lignes a été transcrit d'après un manuscrit noté en neumes et qui comportait les lettres tonaires.

Il faut enfin relever l'usage de ces lettres pour les pièces non antiphonées telles que graduels, alleluia, traits, offertoires et enfin antiennes rituelles : cette indication ne relève pas des besoins de la pratique, mais révèle plutôt des préoccupations théoriques.

9° En dernier lieu, il faut rappeler les textes de deux auteurs de l'école dite liégeoise (voir chap. VII) : Jean d'Afflighem, dans son traité [3], fait état des lettres d'intonation et il commente leur signification. Jacques de Liège décrit, lui aussi, ces lettres dans son *Speculum* [4], mais il remarque que dans sa région, au début du XIII[e] siècle, « ab usu moderno recesserunt ».

Italie du Nord : Les relations entre la Suisse ou l'Allemagne du Sud, d'une part et l'Italie du Nord, d'autre part, sont fort nombreuses. Outre les parentés entre manuscrits transalpins et cisalpins par-dessus la chaîne montagneuse — par ex. dans les copies du prologue de Notker à Liutward de Vercelli — on peut encore mentionner la parenté des notations neumatiques, presque identiques de part et d'autre : ainsi, par exemple, à Saint-Gall et à Bobbio.

De même, à Monza, nous rencontrons dans un graduel-antipho-

---

1. P. WAGNER, *Ein kurzer Tonar...* : *Gregoriusblatt* 53, 1929, pp. 97-114. Cf. *Ztsch. f. Mw.* XII, 1929/30, pp. 65-72, 129-137. — OMLIN, pp. 153-155 et 177.
2. OMLIN, pp. 154-155.
3. *De Musica*, cap. XI (éd. SMITS VAN WAESBERGHE, CSM. I p. 90). — Cf. OMLIN, pp. 149-150.
4. VI, 82 (CS.II, p. 322).

naire du Chapitre [1] une notation de type sangallien, mais tracée par une main italienne : cette notation est complétée par des lettres significatives indiquant les nuances agogiques et dynamiques.

Un tonaire de l'office est inséré (f. 87-88) entre le graduel et l'antiphonaire : il utilise les voyelles indiquent les tons et les consonnes pour les différences, comme en Suisse :

Autenticus protus. Nonnanoeane. Primum querite regnum Dei.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat... Amen.

A	*Amen.*	*Ecce nomen Domini.*
AB	*Seculorum Amen.*	*Virgo Dei Genitrix.*
AC	*Seculorum Amen.*	*Canite tuba.*
AD	*Seculorum Amen.*	*In omnem terram.*
AG	*Seculorum Amen.*	*Dies Domini.*
AH	*Seculorum Amen.*	*Reges Tharsis.*
AK	*Seculorum Amen.*	*Veniet Dominus.*
AP	*Seculorum Amen.*	*Diffusa est gratia.*
AQ	*Seculorum Amen.*	*Venit lumen.*

Plagis Proti. Noeagis. Secundum autem... Gloria Patri... Seculorum.

E	*Amen.*	*Juste et pie*, etc.

(Les voyelles sont écrites en rouge et les consonnes en noir : contrairement aux habitudes observées en Suisse, c'est ici la capitale qui est adoptée pour les indications tonales et non la minuscule).

Ce tonaire est très voisin du premier tonaire de Saint-Gall 388 (Omlin, pp. 121-123), tant par le choix des exemples que par l'attribution de la différence. Cependant, les formules modales sont différentes de part et d'autre :

MONZA.	SAINT-GALL.
Primum querite regnum Dei.	*Primum mandatum amor Dei est.*
Secundus autem simile est huic.	*Secundum est amor proximi.*
.....	.....
Octo sunt beatitudines.	*Octava surrexit et multis secum suscitavit.*

Saint-Gall suit les formules qui sont exclusivement propres à son groupe : Monza, bien que puisant à une source probablement sangallienne, reprend les formules universelles.

Le manuscrit de Monza C 13/76, très voisin du C 12/75, comporte aussi un tonaire, mais sans lettres d'intonation.

---

1. B. Cap. C 12/75 (début du XI[e] s.). — *Le Graduel romain*, II, *Les Sources*, p. 76. — HESBERT, CAO.I, p. XXI et pl. V. — P. FISCHER, The Theory... II (RISM.), p. 69. — Voir pl. II, à la fin du volume.

Relevons enfin, dans un témoin indirect, le tonaire du manuscrit Bodmer à Genève (fol. 70), le signalement d'un antiphonaire comportant ces lettres : « *Haec autem antiphona in veterrimo repperimus antiphonario quem juxta suae modulationis finem optime in hc judicavimus stare debere.* » L'auteur italien avait sans doute sous les yeux un antiphonaire du genre de celui de Monza.

Alsace : Un fragment de missel, du début du XIIe siècle [1], paraissant originaire de Haute-Alsace à en juger par la notation, contient au début (f. 3^v-4^v) un petit tonaire pour les chants du Graduel :

On y indique le *Gloria Patri* d'introït pour chaque ton, puis les antiennes d'introïts qui se chantent suivant cette psalmodie. Les voyelles tonales (a e i...) qui précèdent chaque ton semblent bien écrites de première main. Au dernier introït du VIIIe ton, fait suite immédiatement le petit résumé des différences psalmodiques d'Introït *Primus ut Exurge* que l'on retrouve d'ailleurs dans un autre manuscrit alsacien, le graduel cistercien de Pairis [2].

Observons que le tonaire du missel de Sélestat est généralement d'accord avec les indications des graduels alsaciens de Mürbach (Colmar 429, 443, 444), Saint-Amarin (Oxford, Laud. misc. 273) et Remiremont (B.N. lat. 823, lacunes). Cependant, on relève quelques exceptions telles que : *Intret* : i (= IIIe ton) alors que la tradition alsacienne [3] et la tradition française (sauf quelques aquitains, indiquant le IIIe ton) proposent habituellement le IVe ton.

Deus in adjutorium : (= VIIIe ton) ; de même dans un manuscrit de la Forêt-Noire (B.N. Smith-Lesouëf 3), mais VIIe ton à Mürbach (Colmar 429), Saint-Amarin, Saint-Dié 74 et aussi à Saint-Gall.

In virtute : (= VIIIe ton) : de même à Saint-Gall, mais VIIe dans tous les manuscrits alsaciens.

Ces hésitations entre authente et plagal constituent des variantes minimes qui ne sauraient infirmer l'origine alsacienne du tonaire de Sélestat.

---

1. Sélestat 136 (1181), 16 ff. (restauré en 1950) : F. X. MATHIAS, *Die Tonarien...* (1903), n° 12. — LEROQUAIS, *Sacramentaires et Missels* I, p. 285, n° 140. — OMLIN, p. 178. — P. ADAM, *L'humanisme à Sélestat* (Colmar, 1962), p. 103.
2. Colmar 445 (vers 1175), f. 131 (cf. *Le Graduel romain*, II 46). Les vers *Primus ut Exurge* sont attribués à Henri-le-Scholastique : voir chap. VII.
3. Dans le Missel de Remiremont (B.N.lat. 823, f. 252) on trouve bien le IVe ton, mais au fol. 286^v, c'est le VIe qui est, par erreur, indiqué.

3. Les Versiculaires helvétiques :

Des tonaires décrits dans les pages qui précèdent, il faut rapprocher une catégorie de manuscrits propre aux abbayes de Suisse : ces livres pratiques, à l'usage du préchantre, nous renseignent sur les tons psalmodiques d'introït et de communion. Il s'agit du Versiculaire. Le Versiculaire est un recueil liturgique qui contient des versets : en premier lieu les versets d'offertoire [1], ou encore les versets de répons exécutés par un soliste [2]. Dans les monastères de Suisse, on rencontre une catégorie spéciale de versiculaires qui transcrivent la psalmodie d'introït et de communion notée en neumes.

Ces versiculaires sont importants pour connaître la psalmodie d'introït, car très souvent, là où ces versiculaires étaient en usage, les graduels s'abstiennent de noter la psalmodie [3] ou bien ils ne donnent qu'un bref incipit très insuffisant ou sans notation.

De Saint-Gall proviennent trois versiculaires, tous contenus dans un tropaire-prosaire : *Saint-Gall, Stiftsbibl. 381*, tropaire de la fin du Xe siècle et prosaire du début du XIe siècle [4] ; versiculaire d'introït et de communion (pp. 50-141) : le verset *ad repetendum* est noté aussi. A la fin du verset, la hauteur relative de la reprise d'introït est notée de manière approximative par *inf(erius)* ou *iusum* ou au contraire par *altius* ; l'unisson est évidemment indiqué par *equaliter* (*e*).

Une observation attentive des indications de la notation neumatique a permis de déterminer que la teneur de la corde récitative du IIIe ton psalmodique était bien le si♮ et non le do [5], comme dans la plupart des manuscrits diastématiques [6].

---

1. A St. Gall, comme d'ailleurs en Aquitaine, le versiculaire d'offertoire est souvent inséré dans le tropaire-prosaire, plus rarement dans le cantatorium.

2. Dans le « Totum » dominicain (ms. de Ste Sabine et dans l'add· 23935 du Brith.Mus.), le livre des versets réservés au chantre est intitulé *Pulpitarium* en raison de la place du chœur où ils se chantaient.

3. Ainsi, Bamberg, lit. 6 ne note pas la psalmodie d'introït : même lacune dans St. Gall 339 (*Pal.Mus.* I). Dans St. Gall Stadtbibl. 295 ; Stiftsbibl. 340 et 343, le début de la psalmodie est noté seulement pour les premiers introïts. Par contre, dans St. Gall 376, la psalmodie d'introït et de communion est noté : ce manuscrit fait donc « bande à part » à St. Gall.

4. *Le Graduel rom.* II, p. 133. Ajouter : Husmann, *Tropen-und Sequenzhds.*, pp. 42-44 ; *Ein Palinpsest-Jahrestabelle in der Hds. Stiftsbibl. S.G. 381* : Festschr. H. Engel (Kassel, 1964), pp. 188-192. Nous abandonnons donc la datation indiquée dans le *Graduel romain* II, p. 133, pour suivre celle d'Husmann.

5. E. Cardine, *La corde récitative du IIIe ton psalmodique dans l'ancienne tradition sangallienne* : *Études grégoriennes* I, 1954, pp. 47-52.

6. A l'exception des mss. bénéventains et de plusieurs aquitains qui maintiennent la récitation sur la corde du si ♮ : voir les tableaux comparatifs des

Saint-Gall ,Stiftsbibliothek 380 : Tropaire-prosaire écrit vers 1054 [1] : versets d'introït notés enpartie et versets de communion (pp. 369 ss.)

Saint-Gall, Stiftsbibliothek 378 : Tropaire-prosaire [2] écrit vers 1034-1078. Seule la psalmodie de communion est notée (pp. 127 ss.).

Dans *Einsiedeln 121*, graduel du début du XI[e] s. [3], la psalmodie notée des communions se trouve à la fin du manuscrit (pp. 417 ss.).

Dans *Bamberg, lit. 5* [4], un versiculaire, écrit de la même main que le tonaire, se trouve à la fin du manuscrit : fol. 187 (début de cahier), *Gloria Patri* d'introït suivant les huit tons, notés en neumes ; fol. 188, Incipit des introïts, suivis de leur verset psalmique et du verset *ad repetendum*. Ces versets ne sont pas notés ; fol. 193-196, incipit des antiennes de communion, suivies de leur verset psalmique, sans notation ; pas de verset *ad repetendum*.

***

Les versiculaires concernent exclusivement la psalmodie de la Messe. Les lettres tonaires servent seulement, à quelques rares exceptions près, pour les chants de l'Office. Ces lettres sont sûrement d'origine monastique et ont été très probablement inventées à Saint-Gall, dans un but avant tout pratique, pour l'usage des chantres. Leur diffusion s'est effectuée presque exclusivement en milieu monastique, en Suisse d'abord, dans les pays limitrophes ensuite.

A la fin de son ouvrage sur les *Tonarbuchstaben*, Omlin se demande si les lettres n'auraient pas été inventées à l'abbaye de Saint-Gall (p. 194). Il se montrait assez réticent et n'osait conclure affirmativement avant que d'autres documents eussent été mis à jour. Il semble permis aujourd'hui de se montrer plus affirmatif. Les manuscrits que nous avons pu ajouter à la liste d'Omlin étendent le cercle de rayonnement du système, sans modifier ses conclusions relatives à leur centre : Saint-Gall semble bien être le foyer où naquit et fut mis au point cet ingénieux système qui demeura en pratique dans certaines abbayes suisses jusqu'au XVII[e] siècle (voir Omlin, p. 193) et

---

Études grég. I, 1954, pp. 9-46. Il faut encore tenir compte des tonaires : voir p. 142.

1. *Le Graduel rom.* II, p. 133. — HUSMANN, *Tropen- und Sequenzhds.*, pp. 39-42.
2. *Le Graduel rom.* II, p. 133. — HUSMANN, pp. 35-39.
3. *Paléo.Mus.*, t. IV (facsimilé). — *Le Graduel romain* II, p. 50.
4. Sur ce manuscrit, voir plus haut, chap. I, en partic. p. 37.

qui fut finalement repris dans l'*Antiphonale Monasticum secundum traditionem Helveticae Congregationis benedictinae* de 1943.

Ces lettres d'intonation, suivant l'hypothèse d'Omlin (p. 191), expliqueraient la déchéance rapide du tonaire complet contenant toutes les pièces de l'antiphonaire au profit du tonaire abrégé qui ne cite que quelques incipit à titre d'exemple pour chaque mode. En effet, à partir du moment où les lettres d'intonation furent reportées face à chaque antienne, dans le corps même de l'antiphonaire, le tonaire avait alors perdu sa raison d'être. Chacun pouvait en effet prendre connaissance du ton et de la différence de l'antienne sans avoir recours à un tonaire qui, par conséquent, devenait sans utilité pratique.

Cette explication est peut-être valable pour la Suisse : elle n'explique pas le même phénomène de réduction du tonaire qui s'observe dans les pays où ces lettres d'intonation étaient inconnues, en particulier en Allemagne du Sud et surtout en France.

CHAPITRE VII

LES TONAIRES ALLEMANDS DES XIe ET XIIe SIÈCLES

Les premiers travaux de théorie musicale en Allemagne se sont élaborés, comme dans le Nord de la France, à partir de l'héritage reçu de l'Antiquité et principalement du *de Institutione Musica* de Boèce : La fameuse *Epistola de harmonica Institutione* de Réginon de Prüm est un centon de textes empruntés aux écrivains de l'Antiquité. Les théoriciens et auteurs de tonaires du XIe siècle ont puisé les éléments de leur doctrine à deux sources d'origine différente : d'abord dans les écrits venus de l'Ouest, composés au cours de la seconde renaissance carolingienne (*Hucbald, Musica Enchiriadis, Alia Musica*), mais aussi dans les tonaires helvétiques de l'École de Saint-Gall qui utilisait un système très ingénieux de numérotation des tons et des différences au moyen de voyelles et de consonnes. La deuxième source de la théorie en pays germanique est la collection des écrits de l' « école italienne » qui pénètre en Allemagne du Sud dès le milieu du XIe siècle et qui apporte aux théoriciens les œuvres de l'Abbé Odon, du Maître lombard auteur du Dialogue et enfin celles de Guy d'Arezzo.

Ce dernier courant exerce son influence à des degrès très variables sur la pensée des théoriciens qui nous ont laissé des tonaires, tels Bernon de Reichenau, Gondekar d'Eichstätt, Henri d'Augsbourg, Guillaume d'Hirsau et son disciple Théoger, Frutolf de Michelsberg et enfin Udalscalc d'Augsbourg.

I. LES ANCIENS TONAIRES ANONYMES.

Le plus ancien des tonaires est bien celui de Réginon de Prüm dont le tonaire, très complet quant au nombre de pièces classifiées, n'a pas exercé grande influence dans un pays aussi traditionaliste que l'Alle-

magne en raison des modifications trop radicales apportées dans les différences psalmodiques.

Il convient d'évoquer les deux copies du tonaire carolingien qui laissent supposer que cet ancien tonaire a dû être répandu en Allemagne avant d'être supplanté par les tonaires plus récents, celui de Bernon notamment : l'une (ms. de Wolfenbüttel), issue d'un modèle lorrain qui a gardé l'ordre des pièces ; l'autre, de Reichenau, qui a substitué l'ordre alphabétique des pièces à la classification liturgique.

L'un ou l'autre de ces deux systèmes de classification se retrouvera dans les tonaires allemands postérieurs, tout au moins dans les tonaires complets, car en Allemagne comme ailleurs, mais moins fréquemment cependant, on voit apparaître des petits catalogues sur les huit tons ne comportant que quelques exemples sélectionnés.

L'École de Saint-Emmeran de Ratisbonne est l'un des centres les plus importants de Bavière pour l'étude de la théorie musicale [1]. Nous avons déjà rencontré un des plus anciens tonaires allemands, le Clm. 14272, qui se rattache à la collection de l'*Enchiriadis* (voir p. 67) : ce manuscrit a été copié sur un modèle chartrain de l'École de Fulbert, à la fin de la première moitié du XIe siècle.

Nous avons précédemment examiné (p. 68) le tonaire du Clm. 14272 et avons constaté qu'il avait été copié sur un modèle chartrain.

Un autre tonaire de Saint-Emmeran [2], un peu moins ancien puisqu'il date de la fin du XIe siècle ou du début du XIIe, retient l'attention. Les exemples du tonaire sont notés en fins neumes allemands diastématiques sur une portée de quatre lignes tracées à la pointe sèche, avec lettres-clés sur les lignes (non en interligne) ; dans la plupart des exemples, les lettres-clés sont remplacées par : la sol fa mi ré ut.

Le tonaire est ainsi composé : *Ter terni sunt modi* (f. 1^v) d'Hermann Contract. — Fol. 2 : *Primum querite regnum Dei*. Un *Gloria Patri* pour la psalmodie simple ; *Euouae* indiquant les différences ; quelques incipit d'antiennes ; psalmodie du Magnificat et du Bene-

1. Dominicus Mettenleiter, *Aus der musikalische Vergangenheit bayerischer Städte — Musikgeschichte der Stadt Regensburg* (Regensburg, 1865). Après le traité de Guillaume d'Hirsau, moine de st. Emmeran, et la mesure du monocorde d'Otker (GS.I 348), l'auteur étudie l'*Anonymi cujusdam de Musica et Tonis tractatus* du Clm. 14965 b : les travaux de C. Vivell ont restitué ce « traité » et le tonaire en question à Frutolf de Michelsberg. Le manuscrit cité avait été acheté en 1801 par C. Th. de Murr, dernier Abbé de St. Emmeran, mais il n'a pas été écrit dans la célèbre abbaye.

2. Clm 14965^a — 39 ff. Le ms. a été acheté en 1801 par C. Th. Murr, dernier abbé de St. Emmeran (cf. C. T. Murr, *Notitia duorum codd. mss....* Nürnberg, 1801). CSM.2 (Aribo), p. 6. — P. Wagner, *Neumenkunde*, p. 320.

dictus ; mélodies de la psalmodie d'introït (*Gloria Patri...*), suivie de quelques introïts.

Au premier ton, on relève à la cinquième différence (f. 2v), l'antienne propre pour saint Lambert, *Magna vox* (éd. AUDA, p. 186), qui semble bien indiquer, tout comme les cercles sécants décrivant l'ambitus théorique de chaque mode, analogues à ceux d'Aribon et de Jean Cotton [1], que le modèle de notre tonaire vient sans doute de l'École de Liège (cf. p. 298).

En marge de ces cercles, une main du XIe siècle a ajouté le rép. *Tua sunt* avec notation neumatique et notation par intervalles d'Hermann Contract [2].

Cette notation par intervalles se retrouve dans le *Libellus tonarius* de Reichenau, composé vers 1075 et conservé par une copie de ce tonaire faite au XVe siècle au monastère cistercien d'Altzelle, en Saxe [3].

Ce tonaire de l'antiphonaire, dont le titre remonte à 1686 seulement (catalogue de Feller) est très développé : il donne des longues séries d'antiennes classées suivant l'ordre alphabétique. Mais sa caractéristique principale est l'indication d'ambitus fournie pour chaque antienne : en effet, chaque incipit d'antienne est précédé d'une lettre de la « notation par intervalles » indiquant l'ambitus de la pièce sous la finale et suivie d'une autre ou de deux autres lettres désignant l'ambitus de la pièce au-dessus de cette même finale.

La notation employée est la notation par intervalles, inventée par Hermann Contract [4], moine de Reichenau. Il est très plausible que le tonaire contenu dans le manuscrit copié à Altzelle ait été composé à Reichenau : on y trouve notamment des pièces en l'honneur des saints Denis, Gall, Othmar et surtout des antiennes de l'office de saint Janvier, dont les reliques étaient honorées à Reichenau [5]. Notons

---

1. CSM.1 (Johannis Afflighem.), p. 94 ; CSM.2 (Aribo), p. VI.

2. Facs. du répons dans SUNYOL, *Introd. à la paléo. mus.*, p. 399, pl. 127. A. MOCQUEREAU et G. BEYSSAC, *De la transcription sur lignes des notations neumatiques et alphabétiques à propos du répons* Tua sunt haec Christe : Riemann-Festschrift (Leipzig, 1909), pp. 137-153.

3. Leipzig, Univ. 1492 : H. SOWA, *Quellen zur Transformation der Antiphonen...* (Kassel, 1935), pp. 81-154. Cf. W. LIPPHARDT dans *Rev. grég.*, 1952, 140-143.

4. H. OESCH, *Berno und Hermann von Reichenau* (Bern, 1961), p. 136, 209.

5. Cf. LIPPHARDT, *Der karoling. Tonar von Metz...*, p. 293, à propos de ces antiennes qu'on trouve dans le ms. Bamberg, lit. 5. Dans le prologue théorique du « *Libellus* » (éd. SOWA, pp. 81-90), on cite l'ant. *Sanctus presul* de l'office des saints Alexandre et ses compagnons — supplanté plus tard par l'office (gallican ?) de la sainte Croix, au 3 mai — pièce qui nous ramène encore vers Reichenau (cf. LIPPHARDT, *op. cit.*, p. 154).

enfin la présence de l'antienne *O Christi pietas*, classée au Ve et au VIe tons (éd. Sowa, pp. 123 et 126), pièce de l'office de saint Nicolas dont l'auteur serait Régimbold d'Eichstätt (966-991).

Si la datation proposée par Sowa pour l'original est exacte, ce tonaire serait postérieur à celui de Bernon de Reichenau, mais il ne semble pas pour autant qu'il recèle beaucoup de traces d'influences de celui-ci.

Les autres tonaires allemands plus récents, si l'on excepte les tonaires des théoriciens examinés plus loin, sont des tonaires réduits (Kurztonare) qui ne citent qu'un ou deux exemples d'antienne par ton.

Ils datent du XIIe siècle et, géographiquement, se répartissent le long de la vallée du Rhin jusqu'au lac de Constance et autour de Bamberg.

La première des deux situations géographiques explique dans ces tonaires la présence de lettres indiquant le ton et la différence psalmodique : dans ce système, d'origine sangallienne, une voyelle latine ou grecque désigne le ton et une consonne « numérote » la différence psalmodique (voir chapitre VI). Ces lettres s'emploient encore à la périphérie du lac de Constance dans les livres neumés ou même notés sur lignes, tel que par exemple dans un bréviaire de Weingarten ou dans l'antiphonaire du fonds de Reichenau.

Dans un bréviaire neumé de l'abbaye de Weingarten [1], les différences psalmodiques sont notées en neumes dans la marge extérieure et au moyen de « lettres-tonaires » dans la marge intérieure. Sur un feuillet indépendant (f. 191), rattaché au dernier cahier, nous trouvons un fragment de tonaire écrit sur deux colonnes, mais incomplet du début : après le « neuma » du IVe ton et ses différences, vient le Ve ton : *Autenticus tritus. No.e.o.e. a. ne . Quinque prudentes...* Les lettres tonaires sont employées en marge. A la fin (f. 191^v), les huit versets du *Gloria Patri* des répons prolixes, sans numéro et sans lettres indicatrices du ton.

Les lettres tonaires sont encore employées dans un antiphonaire noté sur lignes, où leur usage semble bien superflu : il s'agit de l'antiphonaire de Reichenau [2], qui donne à la fin un élément secondaire

---

1. Stuttgart, Württ.Landesbibl. HB. I 55 (192 ff., 16,5 × 23,5 cm.). Ecriture XIIe-XIIIe s. Notation neumatique allemande, inclinée, au trait cambré. La fête de saint Benoît a été ajoutée au XIIIe s. (f. 188).

2. Karlsruhe, Badische Landesbibl. Aug. LX : sur ce ms., voir le catalogue d'A. HOLDER (t. V, pp. 195-202) ; R. STEPHAN, *Aus der alten Abtei Reichenau : Archiv f. Musikwiss.* XIII, 1956, pp. 65 ss. et Abb. 1 ; MGG., Bd. XI, Taf. 13 ; W. IRTENKAUF dans *Acta musicol.* XXXII, 1960, p. 34 ; *Initial un Miniatur,*

des tonaires, les mélodies des versets réguliers de répons suivant les huit tons (f. 271v *Differentiae tonorum ad responsoria*). Dans cette partie du manuscrit, la notation primitive n'a pas été grattée comme ailleurs pour être remplacée par une notation gothique [1] : la mélodie des versets de répons est donnée sur le texte *Gloria Patri* : en marge, *Primus... Secundus... Octavus.* Suivent quatre mélodies de répons brefs [2], mais rien d'autre concernant la psalmodie simple ou ornée de l'office.

Ces lettres-tonaires sont encore utilisées dans un tonaire de Kloster Laach [3], copié dans un recueil de sciences (mathématiques, comput, astronomie), écrit au XIIe siècle. Ce tonaire, noté sur lignes (formes neumatiques rhénanes) commence sans titre : *Autenticus protus. Primum querite regnum Dei... Plagis proti.* Au début de chaque ton, « lettres-tonaires » en marge : avant chaque différence psalmodique, mais cette fois dans le cours de la ligne, lettre-tonaire et consonne de différence psalmodique. C'est avec le groupe d'Eisiedeln [4] et non avec Saint-Gall que le manuscrit de Kloster Laach se rencontre le plus souvent pour le choix de ses différences, quoique celles-ci ne suivent pas toujours rigoureusement la succession alphabétique.

Après les tons ornés du *Magnificat* et du *Benedictus* (ff. 180v ss.), on relève deux séries de *Formulae ad regendos introïtus* :

f. 182 : *Normula rite tono primo datur ista* Memento...

f. 182v *Primus ut* Exurge (vers d'Henri d'Augsburg : voir plus bas, p. 280).

et deux séries de *Formulas ad regenda responsoria* :

f. 182v *Ter protus inclinat...*

f. 183 *Ecce modus primus... :* formule mnémonique pour aider l'élève à retenir le début des mélodies de versets de répons prolixes. Cette seconde formule a été connue à l'ouest comme à l'est du Rhin [5].

Jubiläumsausstellung (Karlsruhe, 1965), p. 31, no 27 avec bibliogr. L'origine indiquée est Petershausen, plutôt que Zwiefalten.

1. K. HAIN, *Ein musikalisches Palinpsest* (1925).

2. Ces quatre mélodies ont été considérées — à tort semble-t-il — comme témoins des quatre modes « paraptères » : cf. H. OESCH, *Berno und Herrmann von Reichenau...*, p. 113, note 1 (se réfère à Brambach) : il est difficile d'établir une correspondance entre ces tons notés et ceux qui sont décrits dans le petit traité *De modis* (GS.I 149) sous le nom de « parapter ».

3. Berlin, Staatsbibl. Lat. Qu. 106 (catal. Val. ROSE, no 955).

4. E. OMLIN, *Die sanktgallische Tonarbuchstaben...* (Engelberg, 1934), pp. 144 ss.

5. En Lorraine et jusqu'en Catalogne ; cf. *Revue de Musicol.* LIII, 1967, p. 59.

Des formules mnémoniques analogues ont été insérées dans un tonaire contemporain, écrit au milieu du XIIe siècle à Seligenstadt : ce tonaire a été conservé en même temps que des fragments de cantatorium de l'office qui appartiennent aujourd'hui à la bibliothèque de Hesse, à Darmstadt [1]. La partie supérieure du fol. 9 manque et nous prive d'une partie de l'incipit du tonaire : *Primus tonus intenditur ad ////// raro autem ad e et descendit ad C, rarissime vero ad B habens... Primum querite regnum Dei. Seculorum amen. ...Gloria Patri... seculorum Amen. Primi toni melodiam psalles in directum* (formules mnémoniques, se chantant sur la mélodie de la psalmodie de chaque ton). *Primi toni prima differentia duas habet iniciales litteras sui cantus. Seculorum Amen D, ut Ecce nomen Domini.* (fol. 9v) */////////// Reges terrae. Ille vero peregrine primi toni differentiae ut e u o u a e Speciosus forma vel e u o u a e Biduo vivens, O beatum pontificem penitus abjiciendae sunt quia nullius auctoritatis sunt.*

On notera l'usage de la notation alphabétique au-dessus des deux dernières différences (euouae). Enfin, un exemple de répons prolixe avec son verset (*Diffinitio in resp. et versibus*) et un exemple d'introït (*Diffinitio ad introïtus*) achèvent le premier ton. Le tonaire s'achève au début du texte théorique exposant l'ambitus du IVe ton : la suite manque en raison d'une lacune matérielle.

Il est intéressant de retrouver dans un tonaire contemporain l'usage du terme *peregrinus* qui désigne cette fois le ton psalmodique spécial habituellement rattaché à la fin du VIIIe ton, comme un appendice étranger au corps des huit tons : ce tonaire se trouve à la fin d'un manuscrit de la bibliothèque de la cathédrale de Cologne [2]. Il s'agit d'un bréviaire neumé, du XIIe siècle, qui contient, à la fin, un tonaire commençant par un bref texte théorique : « *Omnis cantus primi toni incipit in CDFG, cujus principalis tonus in DFG cantum suum inchoat, sicut in ipso tonario declarabitur...*

Nonnanoeane. Primum querite regnum Dei. Primi toni melodiam... Seculorum Amen, suivi de quelques incipit d'antiennes.

Notation rhénane sur lignes, avec lettre-clé à chaque ligne.

Secunda in G (nouvelle différence, nouveaux exemples. Après le VIIIe ton, on remarque le ton connu aujourd'hui sous le nom de pérégrin, déjà intitulé « *Peregrini cantus* » (f° 211v). Suit une note

1. Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibl. 3314/15 : I. EIZENHOFER und H. KNAUS, *Die liturgischen Handschriften* (Wiesbaden, 1968), pp. 162-164, n° 53.
2. Dombibliothek CCXV : voir le catalogue de Jaffé, p. 96 : reste à préciser l'origine exacte du bréviaire, d'après l'analyse du sanctoral.

sur la transposition d'écriture de certaines pièces et les mélodies de versets de répons (f° 211v) : « *Omnis cantus prothi, deuteri et triti incorrectus transponatur, sed ceterorum secundum libitum cuius corrigatur. In transpositione prothi utatur* a *minuta pro finali que qu(asi) ejus est mediatrix et* e *minuta pro tenore fruatur. Similiter in deutero*...

Quatre manuscrits de Bamberg — dont un est conservé à Karlsruhe — contiennent également des tonaires réduits. Ainsi, dans l'antiphonaire manuscrit de Bamberg du XIIe siècle [1], où les différences sont parfois précédées de remarques intéressantes. Au premier ton, l'auteur classe les différences en deux catégories : celle qui concerne les antiennes débutant par la tonique ou la sous-tonique et la seconde qui recueille les différences concernant les antiennes qui « supra finalem ordientes hujus modi *seculorum Amen* aptant ». Des classifications systématiques du même genre se retrouvent aux tons suivants. La différence psalmodique (Euouae) est écrite en marge avec neumes.

Dans le lit. 10, versiculaire du chapitre de Bamberg, les règles pour reconnaître les différences d'introïts ont été versifiées :

Primus ut *Exurge. Rorate.* — Secundus ut *Ecce.*
Tertius ut *Vocem, Tibi.* — Quartus *Nunc scio* vel *Nos.*
Quintus ut *Ecce Deus, Domine in tua.* — Sextus ut *Esto.*
Septimus his *Aqua, Ne, Letabitur.* — Ultimus *Ad te.*

Ces vers se retrouvent dans d'autres manuscrits, mais ici, le nom de leur auteur est indiqué : *Heinricus Augustae Urbis scolasticus fecit hos versiculos tonorum ad introïtus pertinentium* (f° 98v). Il s'agit d'Henri d'Augsbourg, dont il sera question plus loin (p. 281).

Au fol. 99 du même manuscrit, une main plus grosse a ajouté les huit premiers chiffres ordinaux, placés en colonnes (*Primus, Secundus... Octavus*) et surmontés de neumes notant le début de la mélodie des versets de répons prolixes de l'Office.

A la fin d'un autre manuscrit du chapitre de Bamberg, Graduel-antiphonaire du XII-XIIIe siècle (act. lit. 22), un tonaire très classique a été transcrit de première main. Le même tonaire, avec les mêmes différences, a été recopié à la fin de l'antiphonaire ms. lit. 26 (fol. 118v), un peu plus récent que le lit. 22 :

---

1. Bamberg, Staatliche Bibl. lit. 23, f. 159v-160v : cf. CAO.I, p. XX (et facsimilé, pl. III).

Primum querite regnum Dei. Euouae. *Ecce nomen Domini,* etc. suivi des autres différences. — *Primi toni melodiam psalles in directo* (vers énonçant les règles de la psalmodie) ; Psalmodie solennelle du *Benedictus* et du *Magnificat* au premier ton.

Même schéma pour les tons suivants. Après le huitième ton, listes d'incipit d'antiennes, correspondant chacune à une différence nouvelle, classées par tons :

Primus ut *Ecce, Leva, Virgo, Volo, Lazarus, Exi, Postquam, Laudate; Genuit, Consurge.* Secundus.
Tertius ut *Quando, Quoniam* tonus e(st) q(u)i redd(it) [1].
Quartus : *Tota, Secus, Ex Ægypto, Tulit, O mors.*
Quintus : *Fons, Omnis.* Sextus : *Lupus* et *Benedictus.*
Septimus ut *Joseph, Sex, Scimus, Stella, Tu es.* [2]
Ultimus ut *Gaude, Justi, Benedictus, Veniet, Nos.*

Cet abrégé de tonaire, comportant un chiffre ordinal suivi d'incipit d'antiennes représentant les diverses différences psalmodiques, connaîtra plus tard une certaine vogue : nous le retrouverons en effet à la fin d'un tonaire de Saint-Georges de Prague [3], dans un tonaire à la fin d'un antiphonaire d'Utrecht (Univ. 408, f. 283) et enfin incorporé dans les *Flores Musicae* d'Hugues de Reutlingen, vers 1332-1342 [4].

Les tonaires-résumés analogues aux deux précédents appartiennent au genre des pièces mnémoniques qui connurent de tout temps le plus vif succès. Il faut en rapprocher les vers *Primi toni melodiam* qui décrivent les tons psalmodiques dans les tonaires allemands du XIIe au XVIe siècle, et ce bref résumé des différences de l'antiphonaire :

Primus : *Ad hanc.* ab *Mittens,* ac *Duo,* etc. [5].

De même, dans un manuscrit de l'Allemagne du Sud [6] :

I. *Ave, Christi, Templum, Virgo, Tu es, In omnem terram, Reges Tharsis, Apertis thesauris, Venit lumen.*

---

1. Le texte du second hémistiche semble erroné : le ms. de Prague et les *Flores* (cf. notes 2 et 4) donnent ici des leçons divergentes.
2. Prague omet le VIIe ton : il n'est donc ici d'aucun secours pour lire le dernier incipit : *mir* (abréviation de *Mirabantur* ?)
3. Prague, Univ. XIV C 20 (2487), fo 219v.
4. Ed. GÜMPEL, p. 142, v. 492-498.
5. Salzburg, S. Peter a VIII 7 (XI-XIIe s.), fo 35v ; Kassel, Landesbibl. 4oMs.Math.1, fo 44v, mais sans les lettres tonales (cf. p. 283) et avec une variante notable à la fin à propos du ton pérégrin.
6. Salzburg, S. Peter a VIII 16 (IXe s.), fo 131v (add. du XIIe s.).

II. *Virgo, Magnum, Genuit, Accipiens.*
III. *Hoc jam tertio, Mandatum, Omnia, Accipiens,* etc.

Le manuscrit de Karlsruhe, Badische Landesbibliothek 505, du XII-XIIIe siècle, contient le traité de Jean d'Afflighem suivi de son tonaire [1]. Après le fol. 40, un tout petit cahier a été ajouté après le traité : ce cahier, fort mal écrit et très effacé, contient un petit tonaire et un tableau de neumes (f. 46), suivi des vers attribués à Hermann Contract *Ter terni sunt modi* (f. 47^{v}).

Un autre manuscrit copié à diverses époques et à notation gothique allemande sur quatre lignes [2] contient un tônaire abrégé :

f. 7 : *Musica est motus vocum, cum scientia modulandi...*
f. 7^{v} : *Primus tonus autentus, grece prothus constat...*
Primum querite regnum Dei. Euouae...
f. 8 : *Qui sunt vel quales...* (autre tonaire en hexamètres : voir plus bas).
f. 9 : *Primi toni melodiam psallas in directum...*
Primus ut iste sonus est vociferandus...
Prima aetate creati sunt Adam et Eva...

Trois formules mnémoniques, très répandues, pour retenir les règles des diverses psalmodies : on les retrouve dans quantité de manuels allemands, jusqu'à l'âge de l'imprimerie (voir pp. 419 et ss.).

Cet intérêt pour les formules rythmées et rimées se manifeste encore dans la composition de ces tonaires versifiés qui ont été recopiés plus d'une fois : ainsi par exemple dans le tonaire en hexamètres notés :

Qui sunt vel quales cujusque modi speciales
Cantus quoque modo distant hic edocet ordo.
Antiphonae primi...

Les exemples des six (ou sept) différences du premier ton suivent l'introduction.

Ce traité versifié nous a été transmis par une demi-douzaine de manuscrits allemands :

LEIPZIG, Bibl. der Karl Marx Univ. 79 (XIIe s.) Pforta, puis Altzelle (cisterciens). Évangiles glosés et traités musicaux (CSM.I, pp. 10-11). Après le tonaire de Jean d'Afflighem, les vers habituels *Ter terni... Ter tria...* le tonaire en hexamètres (*Qui sunt...* f. 120-123) et enfin les vers résumant l'intonation des versets de répons nocturnes *Primus ut iste sonus* (f. 124).

---

1. CSM.I, pp. 9-10.
2. Vat.Palat. 1346 : Aurélien de Réomé (XIe s.) et tonaire (XII-XIIIe s.) : BANNISTER, *Monum. Vaticani...*, p. 195, n° 950 ; *The Th.*II, p. 108.

ROME, Vaticane Palat. 1346 (XII-XIIIe s.) f. 8 : voir page précédente

KARLSRUHE, Bad. Landesbibl. 505 (XII-XIIIe s.) Michelsberg : Traités (cf. CSM. 1, pp. 9-10). Le tonaire se trouve au f. 43 dans un petit cahier supplémentaire très mal écrit et mal noté.

MUNICH, Universitätsbibl. 8° 375 (Cim. 13) XIIIe s. : Manuscrit de St. Georges en Forêt-Noire (?), ayant appartenu à Glaréan. Comme dans le manuscrit précédent, le tonaire *Qui sunt* fait suite au traité et tonaire de Jean d'Afflighem, f. 33^v^ (= p. 70). Sur ce ms. voir CSM. 4, p. 38 ; Cl. GOTTWALD, *Die Musikhds. der Univ. Bibl. München* (1968), pp. 98-100.

ERFURT, Wiss. Bibl. der Stadt 8° 93 (XIVe 2/2) : copié en majeure partie sur le précédent (cf. CSM. 1, p. 5 et 4, p. 14). Tonaire noté, ff. 35^v^-37.

ERFURT, Wiss. Bibl. der Stadt 8° 94 (XIVe s.). Traités dont l'origine exacte est inconnue. Le tonaire (f. 26^v^) fait suite comme de coutume, au traité et tonaire de Jean d'Afflighem. Cf. CSM. 1, p. 6.

OXFORD, Bodleian Libr. Lat. lit. b 7 (XIV-XVe s.) : après un fragment de missel, fragment de tonaire (f. 103). Notation allemande aux extrémités crochues.

D'après les sources, il semble bien que ce tonaire soit d'origine allemande et qu'il a été composé pour faire retenir plus facilement par cœur la liste des différences.

En somme, nous assistons au tournant des XI-XIIe siècles, à la rapide réduction des tonaires : on descend du tonaire complet (Volltonar), instrument pour l'entraînement du chantre en dehors de l'Office divin, au tonaire bref (Kurztonar), souvent versifié, destiné à l'enseignement de la théorie modale et illustré de quelques rares exemples tirés du répertoire liturgique.

C'est à ce moment que se dessine l'influence des théoriciens italiens.

2. TONAIRES ALLEMANDS INFLUENCÉS PAR LES THÉORICIENS ITALIENS.

Les contacts entre l'Italie du Nord et la Souabe ou la Bavière ont toujours existé : la comparaison des manuscrits bibliques, patristiques et liturgiques en provenance de ces régions voisines révèle des parentés constantes prouvant bien que les Alpes ne constituent pas un obstacle à la circulation des textes.

Cet apport de l'Italie aux pays germaniques se constate de manière aussi tangible dans les recherches sur l'*Ars Musica* que dans les autres domaines de l'histoire des courants de pensée. Il est très instructif d'observer que les théoriciens de l'Italie du Nord, l'Abbé Odon, le Maître lombard auteur du Dialogue et Guy d'Arezzo ont, dès la seconde moitié du XIe siècle, créé dans les écoles cathédrales

ou claustrales du Saint Empire un mouvement doctrinal qui a fusionné avec l'héritage traditionnel reçu de la renaissance carolingienne. Cependant, sur certains points de détail, cet enseignement a rencontré des réticences, voire même une opposition [1].

Le support de la doctrine, c'est le manuscrit : or, les œuvres des trois théoriciens italiens, groupées en collection, ont pénétré partout dans l'Empire ottonien et ont été maintes fois recopiées [2], mais non parfois sans modification ni additions [3]. L'étude des manuscrits de théorie musicale allemands permet aussi de déceler maintes traces de l'influence italienne, ne serait-ce que dans les essais d'imitation de la notation des modèles reçus de Toscane ou de Lombardie [4].

Dans un manuscrit allemand aujourd'hui conservé à Wolfenbüttel (ms. 1152, Helmst. 1050), le tonaire de l'Abbé Odon a été recopié à longues lignes, mais sans neumes, comme pour le plaisir de collectionner, puis on a transcrit le tonaire carolingien avec neumes, dans un but évidemment utilitaire.

A ces faits s'ajoutent le cas particulier des traités anonymes italiens qui reçoivent en Allemagne le nom d'un auteur allemand : ainsi le *de Musica* (GS.I 265 ss.), d'un auteur italien inconnu, est attribué à Bernon par deux copistes allemands [5]. Bien mieux, le Dialogue du maître lombard, attribué à Odon (*Oddo, Otto* dans les manuscrits) a été démarqué et développé en Allemagne pour devenir le *Liber Bernonis Quid est Musica* ? [6]

L'analyse des tonaires révèle ces mêmes courants d'influence venus du Midi. Le copiste du manuscrit d'Admont, aujourd'hui à Rochester (USA) a commencé la copie d'un tonaire d'Italie centrale en imitant la notation italienne de son modèle, mais il a interrompu son travail. Dans un manuscrit de l'abbaye cistercienne d'Alderspach, écrit au

---

1. Par exemple sur la question du *gamma* ou des *superacutae* : voir *Rev. de Musicol.* LIII, 1967, p. 56 et LV, 1969, p. 147.

2. Pour les manuscrits allemands du Dialogue, voir *Rev. de Musicol.* LV, 1969, pp. 126 et 135. Il faut y ajouter les manuscrits allemands de Guy qui n'ont pas le Dialogue et qui sont décrits dans CSM.4, Introduction.

3. Le choix des exemples liturgiques du Dialogue ont été souvent modifiés et complétés par les copistes allemands (*Rev. de Musicol.* LV, 1969, pp. 155 ss.). Le tableau final du Dialogue (GS.I 264 B) est donné presqu'exclusivement par les mss. allemands.

4. Le cas du ms. d'Admont (auj. à Rochester) et celui de Clm. 14523 a été précédemment étudié : voir pp. 199 et 201.

5. Le manuscrit de St. Blaise en Forêt-Noire (XIIIe s. ?) utilisé par Gerbert, aujourd'hui perdu, et Leipzig, Univ. K. Marx 1492 (XVe s.), ff. 56-100.

6. Munich, Univ. 8° 375 (XIIIe s.), f. 71v-76 (cf. CSM.4, p. 38 ; Cl. GOTTWALD, *Die Musikhds. der U.B. München*, 1968, pp. 98-100) ; Erfurt, Amplon. 93 (XIV-XVe s.), f. 74-78 (cf. CSM.4, p. 14), copié sur le précédent. Voir *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 126.

XII-XIIIe siècle, la *Musica* de Jean d'Affighem, qui peut être considérée comme un commentaire de Guy d'Arezzo, est suivie d'un tonaire autre que le tonaire habituel (éd. dans CSM. 1, pp. 163 ss.) : ce tonaire sans titre n'est pas un tonaire cistercien, mais un tonaire bref allemand. Il commence par *De primo tono qui Autentus protus dicitur. Seculorum Amen, Medicinam carnalem. Prima differentia : Seculorum Amen, Si quis...* Remarquons qu'aucune formule échématique ou antienne-type n'introduit le premier ton : la formule échématique *Noeoeane* est placée après les différences du premier ton, avec la rubrique *Secundum Gwidonem* qui se réfère peut-être à un tonaire analogue aux *Regulae tonorum secundum Guidonem. Nonenoeane...* du manuscrit Clm. 14523 copié sur un modèle italien. La notation du tonaire d'Alderspach [1] est d'ailleurs une notation allemande, avec quelques éléments lorrains, comme dans l'une des quatre variétés de notation cistercienne, mais sur portée colorée (rouge pour le fa et jaune pour le do), suivant le système guidonien.

Les ouvrages théoriques italiens ont été principalement exploités dans un traité-tonaire anonyme (Inc. *Quisquis studiosus regulam tonorum...*) connu par un groupe de manuscrit qui contient également la *Musica* de Jean d'Affighem [2].

Glanons dans ce tonaire les éléments empruntés aux italiens : au premier ton, on précise « *secundum romanos VII differentias esse primi toni* ». Le deuxième ton commence par un emprunt au tonaire de l'Abbé Odon, pris dans un manuscrit de la recension interpolée : « *Nam in eadem voce...* » (CS.II 87 B-88 A) ; on rappelle, suivant le Dialogue (cf. GS.I 260 B), que les exemples d'intonation du IIe ton en Γ et en E sont rarissimes. Enfin, la définition du ton est empruntée textuellement au Dialogue (GS.I 257 B).

Il reste maintenant à étudier les grands tonaires des théoriciens allemands : les plus anciens, tel Bernon, n'ont pas été influencés par le courant de doctrine italien. Chez les autres, au fur et à mesure qu'on approche de la fin du XIe siècle, il devient évident que les auteurs ont étudié le tonaire d'Odon, le Dialogue et le Micrologue,

---

1. Munich, Clm. 2599 (XIIe s.), f. 93-94 : facs. des ff. 93^v^-94 dans J. CHAILLEY, *La Musique et le Signe* (Lausanne, 1967), p. 26. La main musicale du f. 97 est reproduit par J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung im MA.* (1969), p. 130, Abb. 97.

2. Bale, U.B., F IX 36 (XIIe s.), f. 65-70 (*The Th.*I, 69) ; Karlsruhe, Bad. Landesbibl. 505 (XII-XIIIe s.) : cf. CSM.1, pp. 9-10 ; Munich, Univ. 8° 375 (cité plus haut) ; Clm. 14745 (XIIe s. mais tonaire ajouté au XIIIe, f. 59) ; Rome, Vat.Palat. 1346,f. 7 (partie du XII-XIIIe s. : cf. *The Th.*II, 108-110). Dans Erfurt, Amplon. 93, l'incipit du tonaire est *Quisquis studiosus omnium cantuum...*

bien qu'ils n'aient pas puisé à pleines mains dans les écrits italiens, se contentant de leur faire quelques brefs emprunts.

3. Les tonaires des théoriciens.

Le premier théoricien allemand est Réginon de Prüm († 915), qui avait adopté vis-à-vis de la tradition pratique une attitude critique, avec tendance à la simplification du nombre des différences et à la correction systématique des pièces apparemment « fautives ». Les autres théoriciens allemands se sont montrés plus conservateurs, en particulier Bernon de Reichenau, dont l'ouvrage a fait autorité, surtout aux XIe et XIIe siècles.

a) *Bernon de Reichenau* († 1048) : D'abord moine à Fleury, en 999, puis à Prüm, Bernon fut nommé par Henri II à la tête de l'abbaye de Reichenau, en 1008. Il écrivit son traité et son tonaire une quinzaine d'années plus tard [1]. Ainsi que Réginon, abbé de Prüm, avait dédié son ouvrage à l'évêque de Trèves, Bernon abbé de Reichenau fait précéder son tonaire d'une épître dédicatoire à l'adresse de Pilgrin, évêque de Cologne (1021-1036), qui lui avait commandé ce travail (GS.II 62 A-63 A).

Ce tonaire avec sa lettre-préface constituait à lui seul un livret à part — *libellum quem tonarium consuete vocant* — comme on peut le constater dans certains témoins subsistants [2], mais il fut rapidement englobé dans les collections de traités théoriques ou parfois même dans des recueils qui n'ont rien à voir avec l'*Ars Musica*.

Le tonaire proprement dit est précédé de quelques *prolegumena* nécessaires à la compréhension de l'œuvre « *pauca de his proferre tentemus quae ad injuncti operis negotium necessaria esse putamus* » (GS.II 65 B). Cette longue introduction, qui ressemble à un traité, constitue ce que certains catalogues dénomment la *Musica Bernonis* [3].

1. Sur l'activité littéraire de Bernon, voir M. Manitius, *Geschichte der lat. Lit des MA.* II, pp. 61 ss. ; art. « Bernon von Reichenau » (Ew. Jammers) dans MGG.I, 795-796 ; « Reichenau » (H. Oesch), *ibid.*, XI, 164-165 et naturellement H. Oesch, *Berno und Herrmann von Reichenau* (Bern, 1961).

2. Par ex. le ms. Vaticane, Palat. 1344 (décrit plus bas, p. 270, ms. P). Le feuillet de 22 × 15,4 cms. du Museum de Cleveland (anc. Liestal, coll. Mario Uzelli), qui comporte au recto le titre magnifiquement décoré de l'adresse et, au verso, le début de la « préface » (jusqu'à ... *disciplina* [*rum*] : GS.II, 62 B) est probablement le reste d'un *libellus* indépendant. Sur ce fragment, cité parfois comme « original » du tonaire de Bernon (H. Oesch, *Berno*..., pp. 45-46), thèse difficilement soutenable, voir O. Homburger, *Die Widmungsseite von Berno's « Tonarius », ein unbekanntes Einzelblatt der Liuthar-Gruppe : Form und Inhalt* (Festschrift für Otto Schmidt), Stuttgart, 1951, pp. 43-50.

3. Voir Introduction, p. 16. D'autres ouvrages intitulés *Musica*, mis sous

Bernon expose rapidement les indispensables questions de théorie musicale, les échelles, les intervalles [1], les consonances, le système des huit tons, complétés par les quatre tons intermédiaire (*medii*), les différences psalmodiques et enfin les formules grecques d'intonation *Noeane, Noeagis*...

Bernon n'insiste pas lorsqu'il s'agit de prendre position sur certains points en litige : par ex. l'attribution de certaines pièces à l'authente plutôt qu'au plagal (GS. II 71 B-72 A). Il se déclare opposé aux tons paraptères (cf. GS.II 73 A). Enfin, il combat — sans le citer nommément — Réginon de Prüm qui avait classé en VIIe ton les antiennes du type *Ex Ægypto* [2].

A propos des différences psalmodiques, Bernon critique la notion de *diffinitio* qu'il trouvait précisément dans un ancien tonaire de sa propre abbaye [3] : mais il nous avertit que dans son propre tonaire il reprendra l'ordre des différences suivant une classification toute nouvelle : nous verrons plus tard qu'en effet les différences d'ordonnance sont nombreuses, mais c'est là une modification toute personnelle du donné traditionnel.

Ce prologue si important pour la compréhension de l'œuvre de Bernon a circulé à part — sans le tonaire — comme une sorte de traité, parfois intitulé « Musica Bernonis ». Dans quelques manuscrits, la longue adresse à Pilgrin (GS.II 62 A-63 B) a été supprimée et le texte ne commence qu'au n° 1 (*Omnis igitur*...) : ainsi dans Darmstadt 1988, Londres, Br. Mus, Arundel 77, Vérone,B.Cap. 236, et

---

le nom de Bernon, ne doivent pas être confondus avec notre traité-préface : la *Musica* éditée dans GS.I, 265 ss. d'après deux manuscrits allemands (celui de St. Blaise, perdu, et celui de Leipzig, Karl Marx Univ. Bibl. 1492, XVe s., f. 56-100), mais qui est parfois mis sous le couvert d'Odon (cf. *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 127) ; un « Liber Bernonis *Quid est Musica* ? » qui est un démarquage du Dialogue du Ps. Odon (voir plus haut, p. 262) ; enfin, remarquons qu'à la fin de la lettre-préface, on a parfois inséré le monocorde de Bernon (par ex. dans Vienne, Ö.N.Bibl. 51 ; Bamberg, Class. 28, M.IV.5, etc.).

1. Dans son chap. II (GS.II, 64 A-B), Bernon reproduit un long passage d'Hucbald (= GS.I, 105 A), qui se trouve d'ailleurs comme extrait anonyme dans quelques manuscrits de théoriciens allemands (ex. Wien, Ö.N.Bibl. 51, ou Kassel, Landesbibl. 4° Mss.Math. 1), juste avant la *Musica Bernonis*. Cf. U. RIEMANN, *Gesch. der Musiktheorie im IX.-XIX. Jhdt.* (Leipzig, 1898), pp. 52-53. — Y. CHARTIER, *Le De Musica d'Hucbald de St. Amand* (Thèse, Paris, 1971), Introduction.

2. GS.II 75 B. Cette antienne avait été expressément citée par Réginon (GS.I 231 A) qui, dans son tonaire (CS.II 38) assigne effectivement la pièce au VIIe ton (avec la réserve « *finitur quarto tono* »).

3. Bamberg, lit. 5 (voir plus haut, p. 37). Sur *differentia* et *diffinitio*, voir GS.II 76 B et aussi 79 A. Dans le *de consona tonorum diversitate* (GS.II 115 B). Bernon admet les deux termes sans discussion : *differentias sive diffinitiones*.

MANUSCRITS DU TRAITÉ ET DU TONAIRE
DE BERNON DE REICHENAU

Cote	Date	Origine	Traité (GS. II 62)	Tonaire (GS. II 79)	Sigle	Remarques
ADMONT 494				+	A	Cf. ROCHESTER.
BAMBERG. M IV 5 (Clas. 28)	XII-XIII	Bamberg	f. 28-32	.		
BOLOGNE, Lic. Mus. A 43	XVIII	Copie du ms. de Tegernsee	p. 11-13 & 31-58	.		
BRUXELLES, B. Roy II 784	XIII	belge	f. 37-42^{v}	.		GS. II 67-76 A.
— 10162-6.	XV	S. Laurent Liège	f. 56-61^{v}	f. 62-63^{v} (incipit)		Copie de Darmstadt 1988.
CAMBRIDGE, Trin. Coll. 944	XII	Christ Church	124-126^{v}	.		Extr. (GS. II 67 A-77 A).
CLEVELAND	XI	Reichenau	1 f°	.		anc^{t} LIESTAL.
CRACOVIE, Jagel. 1965	XI-XII	Ital. du N.	p. 81-93	p. 94-114	R	(omis p. OESCH).
DARMSTADT 1988	XII in	S. Jacq. Liège	f. 147-57	f. 157-167	D	Inc. : *Omnis igitur*.
EICHSTÄTT, Bisch. Arch.	XI	Eichst.	.	f. 126-127	H	Tons I-V.
KARLSRUHE 504	XI-XII	Bamberg	f. 1-14^{v}	f. 22-26^{v}	K	
KASSEL, Landesb. 4° Ms. Math 1	XII	All. Sud	f. 40-43^{v}	.		Ton. *Quid teneat* (Frutolf).
4° Ms. Math 4	XII	allem.	f. 1-11	f. 11-23^{v}	S	(omis p. OESCH).
KRAKOV						Cf. CRACOVIE.
KLOSTERNEUBURG	1330	Klostern.	+	+		Ms. perdu : cf. GOTTLIEB, *MA. Bibl. Kat. Öster.* I 117.
LEIPZIG, Un. 431	XIII	S. Jacob. in Pegaw	.	f. 147-149	I	(omis p. OESCH).
1492	XV	Altzelle	f. 50^{v}-56^{v}	*		*Tonaire anonyme de Reichenau.
1493	XI	allem.	f. 47-52^{v}	f. 53-60	Z	
LONDRES, Br. Mus Arundel 77.	XI	allem.	f. 87^{v}-91^{v}	f. 93-98	B	*Omnis igitur...*

Cote	Date	Origine	Traité (GS.II 62)	Tonaire (GS.II 79)	Sigle	Remarques
MELK 950 (710)	1462	Melk	f. 113-126^{v}	.		(ms. omis par OESCH).
MILAN, B. Ambr. M 17 sup.	XII	Laon	f. 27-32	.		GS. II 67-76 A.
MONT-CASSIN 318	XII	Mt. Cass.	p. 92-112	.		*Omnis igitur...*
MUNICH 14477	XII	S. Emm.	f. 57-63	.		
14663	XII-XIII	—	f. 29^{v}-33^{v}	.		
14965^{a}	XI	— ?	f. 27-29	.		fragm. (GS. II 67 A-77 A).
18937	XI	Tegerns.	f. 261-278^{v}	f. 279-295	M*	
OXFORD, Ball. Coll. 173	XII-XIII	?	f. 106-113	f. 113-119^{v}	Q	
ROCHESTER, Sibl. 1	XI	rég. de Würzb.	f. 143-173	*		*Tonaire de Frutolf (f. 131-142).
14	XII	Admont	f. 76-79	f. 79^{v}-91	A	
St. GALL, Stiftb 898	XI	S. Gall		De consona tonor.		GS. II, 116.
St. PAUL-IN-LAV. 29.4.1	XI	S. Blaise	.	f. 1-9^{v}		Ton. du Graduel : GS. II 83 A lin. 7 à 91 B.
TRÈVES, Stadtb. 1897 (596)	XI	rég. de Trèves	f. 46^{v}-81^{v}	.		incomplet (s'arrête à GS. II 73 A, lin. 8).
VATICAN Pal. 1344	XI	aléman.	f. 1^{v}-18^{v}	f. 19-33^{v}	P	Ed. par Gerbert (lacune à la fin).
Reg. 1146	XIV	allem.	f. 17-21^{v}	.		Extr. cf. GS. II 67A-77 A (cf. Clm. 14965^{a}).
VENEZIA, B. Marc. lat. cl. VIII 20.	XIII	ital.	f. 5-8^{v}	.		GS. II 67-76 A.
VERONA, B. Cap. 236 (CCLXIV)	XIII	ital.	f. 15-24^{v}	.		*Omnis igitur...* cf. CSM. 4, p. 67.
VIENNE, ÖNB. 51	XII	Allem. du Sud	f. 49-52^{v}	f. 56-62 complet	W²	
				f. 71-72^{v} abrégé	W³	
1836	XII	—	.	f. 58-78^{v}	W¹	Cadre seulement : cit. de pièces ds ordre liturgique.
2502	XII		f. 37^{v}-38^{v}	.		GS. II 67-66 A (*Omnis igitur...*)

enfin Vienne 2502 (ce dernier s'arrête au milieu du paragraphe 4).

Le prologue a subi quelques interpolations [1]. En outre, en ce qui concerne notre sujet, il est parfois arrivé qu'un tonaire autre que celui de Bernon ait été rattaché à ce prologue.

Aussi, pour mieux voir comment la tradition manuscrite nous a transmis prologue et tonaire, il convient de faire, sous forme de tableau, un inventaire des manuscrits connus [2], avec indication des sigles adoptés pour les discussions ultérieures.

Il ressort que sur une trentaine de manuscrits, la moitié à peine donne « un » tonaire : encore faut-il soustraire de ce contingent réduit les tonaires autres que celui de Bernon [3] : tel le ms. 1 de la Sibley à Rochester (U.S.A.) qui transcrit, à la suite du prologue de Bernon, le tonaire de Frutolf.

D'autre part, ce manuscrit de Rochester, acheté en 1936 à l'abbaye d'Admont, et que Gerbert avait utilisé pour son édition (cf. GS.II 79), comporte dans les parties rédactionnelles du tonaire des modifications textuelles considérables. Le manuscrit de Vienne 1836 a remanié l'ordre alphabétique des antiennes pour les disposer suivant l'ordre liturgique (voir plus loin). Enfin, le manuscrit Vat. Palat. 1344, base de l'édition de Gerbert [4], comporte une grosse lacune dont l'éditeur ne s'est pas aperçu : le manuscrit passe de la cinquième différence du VIIe ton (*Benedicta filia*) à la sixième du VIIIe ton (*Aquae multae*) : Gerbert, qui avait déjà omis — on ne sait pourquoi — la septième différence du premier ton, a reproduit son unique manuscrit du Vatican sans s'apercevoir, par collation d'autres témoins ou même par analyse interne, de cette grosse lacune (GS II 82 A).

Ainsi, en raison de ces lacunes et de l'omission de tous les exempla de chaque différence et enfin en raison des interpolations du prologue, l'édition de la *Musica Bernonis* et du tonaire qui lui fait suite serait à reprendre intégralement [5].

---

1. Elles sont indiquées par H. OESCH, *Berno... von Reichenau*, pp. 84-113. Certaines de ces interpolations sont déjà signalées en marge du ms. 504 de Karlsruhe, tandis que le ms. 1493 de Leipzig donne le texte de Bernon à peu près libre de toute addition.

2. J'ai fusionné les deux listes de OESCH, *Berno...*, pp. 43-45 (mss. du Prologue) et pp. 46-47 (mss. du tonaire). J'ai complété et parfois rectifié les cotes données par cet auteur.

3. Ces tonaires sont indiqués dans la colonne « Remarques » de notre tableau. J'ai éliminé le Clm. 9921 que Oesch (p. 47) avait introduit dans sa liste sans avoir examiné le contenu du ms.

4. Gerbert reproduit bien les introductions de chaque différence, mais omet les listes d'exempla.

5. Une nouvelle édition de Bernon de Reichenau a été prévue pour le *Corpus Scriptorum de Musica* : cf. *Musica disciplina* IV, 1950, p. 217.

Pour l'instant, nous éditerons seulement les textes du tonaire omis par Gerbert, en nous basant sur les manuscrits suivants[1] dont la collation nous a permis d'apprécier la valeur :

Ire Classe : Manuscrits donnant la liste complète des exempla du tonaire :

W² = VIENNE, Österr. National-Bibl. 51 :

Dans ce manuscrit de théoriciens, le tonaire de Bernon figure deux fois : une première fois au complet (f. 56-62 = W²) et une seconde fois en abrégé (= W³ : voir plus bas). Le tonaire est transcrit sur quatre colonnes. La main change au cours du VIIe ton (f. 59, deuxième colonne). La finale *Haec munera...* (GS.II 90 B-91 B) manque. Le tonaire s'achève par une mention en capitales grêles et allongées : EXPLICIT TONARIUS DOMNI ////// (le nom a été gratté : il ne s'agit pas d'Odon, comme le suggérait Smits van Waesberghe dans CSM. 1, p. 17 : cf. *The Th.* I, p. 35). Entre le Prologue et le tonaire, on relève plusieurs additions de première main : *Nomina greca tonorum*, Monocorde de Bernon, Mesures de clochettes, etc.

Sur le ms., voir : SMITS VAN WAESBERGHE, CSM. 1, pp. 16-17 ; 4, pp. 64 et 96 (Tab. 3) ; *The Th.* I, pp. 33-36 ; *Cymbala* (MSD. 1, p. 25). M. HUGLO, *Rev. de Musicologie* 53, 1967, pp. 54 ss.

Q = OXFORD, Balliol College 173a :

Ce manuscrit du XIIe siècle comporte dans sa deuxième partie (f. 74-119) divers écrits de théoriciens, notamment Guy d'Arezzo et Odon. L'écriture n'est pas allemande ; la notation (f. 112v ss.) semble bien due à une main anglaise.

Par ses variantes, ce ms. se rattache au précédent (W²). Il donne des listes complètes pour les exemples du tonaire (f. 112v-119v), mais une lacune matérielle nous prive de la fin du VIe ton, du VIIe et du début du VIIIe. Le tonaire des pièces de la Messe s'arrête au Ve ton (GS.II 88 A, *Deus in loco*).

Sur le ms., voir : CSM. 4, pp. 46-47 ; Catalogue MYNORS (1963), pp. 176 s. GUSHEE, *Aurelian of Reomé*, Dissert., pp. 69-70.

R = CRACOVIE, Bibl. Jagiellónska 1965 :

Recueil de théoriciens du XIe siècle (et non, suivant le catalogue de Wislocki [1881, p. 115] de l'année 1211), avec notation neumatique de l'Italie du Nord. Entre le Prologue de Bernon (p. 81), non interpolé, et le tonaire (p. 94), un bref passage théorique qui ne semble pas de Bernon. Le manuscrit est l'un des plus complets pour les listes d'exempla à chaque différence.

Sur l'origine et le contenu de ce manuscrit, voir pp. 69 et ss.

---

1. Nous avons omis St. Paul-en-Car. 29.4.1 (cf. *The Th.*I, p. 32) qui ne contient que les dernières lignes du VIIIe ton et le tonaire du Graduel.

S = KASSEL, Landesbibliothek 4° Mss. Math. 4 :

Manuscrit du XIIe siècle d'origine allemande, qui appartint à Meibom († 1711). Le Prologue de Bernon est suivi du Grand Système parfait et de ces quatre vers qui semblent nous ramener vers Reichenau :

Augia lethgere veri Salomonis alumne
Hunc prestat modicum fidei sub dote libellum :
Approb|||que affectus (i)nito moderamine cantus
Virum fuit penna magis hec an punice digna.

Le tonaire est transcrit sur trois colonnes (ff. 11-23v). Ce manuscrit est très voisin du précédent (R), en particulier pour le choix et l'ordre des exempla : ceux-ci sont presque tous neumés par une main allemande.

Sur ce ms., voir : W. HOPF, *Die Landesbibliothek Kassel* 1580-1930 (Marburg 1930), IIrTeil (par G. STRUCK), p. 29.

P = VATICANE, Palat. 1344 :

Petit manuscrit du XIe siècle, écrit par le scribe ŏdalricus (f° 1) Ce « libellus tonarius » (au sens strict du terme) ne contient que le Prologue de Bernon (f. 1-19) et le tonaire (f. 19-33) ; malheureusement, il comporte une lacune matérielle entre 32v et 33 et après l'actuel dernier feuillet (33). Gerbert l'a pris comme base de son édition et l'a reproduit sans mentionner ses lacunes (voir ci-dessus, p. 160).

Sur le ms., voir : E. M. BANNISTER, *Monum. Vaticani di paleografia musicale* (1913), p. 190, n° 875 ; p. 195, n° 953. — *The Th.* II, p. 108.

H = EICHSTÄTT, Bischöfliches Archiv :

Pontifical de Gondekar (voir paragraphe suivant sur ce théoricien). Le tonaire est transcrit sur le dernier feuillet du quaternion XVII : sur ce feuillet, on a commencé la transcription du tonaire de Bernon et on l'a poursuivie jusqu'au Ve ton, mais sur le premier feuillet du quaternion suivant, on a continué un tonaire différent, sans description de chaque différence, mais avec une numérotation sous forme de lettre-tonaire helvétique (voir p. 245). Les deux seules pages du tonaire de Bernon conservées ici disposent le tonaire sur cinq colonnes.

IIe Classe : Manuscrits réduisant la liste des exempla.

Z = LEIPZIG, Univ. 1493 :

Boèce et Bernon, écrits au XIe siècle, en provenance d'une abbaye saxonne (*S. Petri D...feld*, f° 61) par l'intermédiaire des cisterciens d'Altzelle. Remarquer qu'au XIVe siècle, les deux fêtes de saint Emmerich, duc de Hongrie, ont été mentionnées (f. 61v, en bas). La liste des exempla du tonaire (f. 53-60) a été réduite à une brève sélection d'antiennes. Dans cette sélection, l'ordre alphabétique des citations n'est pas toujours respecté, notamment en premier ton.

Sur ce ms., voir : H. OESCH, *Berno... von Reichenau*, pp. 44, 47, 85. M G G. VIII, col. 575.

M = Munich, Clm. 18937 (197 ff. 15 × 21 cms) :

Recueil de Tegernsee : la seconde partie (fol. 230 ss.), du XIe siècle, comprend le traité et le tonaire de Bernon (f. 261-278 ; 279-295). Entre le traité et le tonaire, le Grand Système parfait a été inséré. L'ordre des pièces citées est le même que dans le manuscrit précédent (M).

B = Londres, Brith. Museum, Arundel 77 (98 ff. 23,5 × 32 cms) :

Manuscrit comprenant divers écrits des théoriciens (notamment Aurélien, Boèce et l'Enchiriadis). La notation neumatique des pièces citées dans le traité de Bernon (ff. 87v-91v) et dans le tonaire (ff. 92v-98) semble bien d'origine allemande. Le Grand Système parfait est transcrit entre le traité et le tonaire, comme dans M, mais la sélection des pièces est un peu plus étendue que dans ZM.

Sur le ms., voir : L. Gushee, *Aurelian of Réomé...* Dissert., pp. 65-66 ; Hughes-Hughes, *A Catalogue of Music in the Brith. Mus.*, t. III, p. 299.

D = Darmstadt, Landesbibl. 1988 (189 ff. 15 × 24 cms) :

Écrits de théorie musicale, transcrits à St. Jacques de Liège vers l'an 1000. Initiales de couleur différente à chaque incipit (plusieurs sont omises). Notation neumatique liégeoise. Malgré le soin apparent de la transcription, le texte se sépare de tous les autres mss. par des leçons propres (ex. *modum* pour *melum*) ou des fautes de lecture (*initium* pour *testium*, deux fois), des omissions de mots et parfois des tranches entières de citation omises (ex. à la 3e différence du VIIe ton).

Sur le ms., voir : F. W. E. Roth, dans *Monatshefte für Musikgesch.* 20, 1888, p. 66 ; Smits van Waesberghe, *Muziekgeschiedenis...* I, pp. 188, 240 ; II, p. 28 ; CSM. 2, pp. iv-v.

IIIe Classe : Manuscrits limitant la liste d'exempla à deux ou trois citations :

K = Karlsruhe, Badische Landesbibl. 504 (Durl. 36 t) :

Écrits sur la musique, de Saint-Michel-de-Bamberg (XI-XIIe s.). Ce manuscrit ne donne que les « têtes de paragraphes » et ne cite que deux exemples de pièces à chaque différence. Au fol. 27 (changement de cahier), parchemin et écriture changent de forme : nous n'avons plus affaire à un tonaire de la Messe, mais à une table de Graduel (la liste alléluiatique est voisine de celle de Bamberg), portant en marge l'indication du ton au moyen de la nomenclature des pseudo-modes grecs (Dorius = I...Yppomixiolydius [*sic*] = VIII), remplacée ensuite, partir du fol. 31v par un chiffre romain. La note initiale de la pièce est indiquée en notation alphabétique.

Sur ce ms., voir : CSM. 4, p. 25 ; W. Irtenkauf, *Arch. f. Musikwiss.* XIV, 1957, p. 3, n° 7 ; J. Chailley, *Alia Musica*, pp. 64, 67, 81 ; W. Brandmüller, *Studien zur Frühgeschichte der Abtei Michelsberg*,

mit Abdruck der Kalender aus... Karlsruhe 504 *: Bericht des histor. Vereins,* 100 (1964), pp. 95-135 ; Ad. LAGEMANN, *Der Festkalender Bamberg...* (1967), p. 30.

I = LEIPZIG, Univ. 431 :

Manuscrit tardif (XIII[e] s.) contenant plusieurs théoriciens de la Musique, entre autres Aribon (manque dans la liste de CSM. 2). Le tonaire (f. 147), sans l'*Epistola* préliminaire, ne garde que deux ou trois exempla par ton.

W[3] = VIENNE, Österr. Nationalbibl. 51, ff. 71-72[v] :

Tonaire abrégé de Bernon. Par ses variantes, ce tonaire se réfère non au grand tonaire (W[2]) qui le précède, mais au ms. Z.

BRUXELLES, B. Roy. 10162-166 :

Copie de D, faite au XV[e] siècle, sur papier, à Saint-Laurent-de-Liège : ne cite que le début des 8 tons (f. 62-63[v]) sans donner aucun exemple.

IV[e] Classe : Manuscrits en marge de la tradition :

A = ROCHESTER, Sibley Mus. Libr. 14 (Acc. 149667, anc. Admont 494) :

Manuscrit de théoriciens, utilisé par Gerbert pour son édition de Bernon. Cependant, dans le tonaire, les définitions de tons et descriptions de différences sont rédigées tout autrement que dans les autres manuscrits précédents. Les divergences sont parfois minimes : par ex. 4[e] différence du VII[e] ton. D'autres fois et le plus souvent, la rédaction est foncièrement modifiée et le texte remanié : par ex. à la cinquième différence du premier ton.

A(dmont).	Alii codd.
Differentia quinta.	Differentia quinta.
Amen	duobus tonis
superius a finali	superius incipit,
per diatessaron deponit,	tono diatessaron *Amen*
semitonio inferius	
cantum incipit.	a finali desinit.

Parfois, une différence est supprimée (par ex. deuxième différence du VII[e] ton), mais les pièces sont relogées et redistribuées ailleurs. Cependant, ce manuscrit remanié est à retenir comme témoin indirect du tonaire de Bernon.

Facs : J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung im MA.* (1969), Abb. 25 & 69.

W[1] = VIENNE, Österr. Nationalbibl. 1836 :

D'après le calendrier — martyrologe initial (ff. 1 ss.), ce manuscrit a été écrit au XI-XII[e] siècle pour une église d'Autriche en relations avec

Vérone. Le cadre du tonaire (ff. 58-78ᵛ), c'est-à-dire les textes introductoires de chaque ton (mais non de chaque différence) est bien celui de Bernon, mais les pièces citées — assez différentes — sont énumérées suivant l'ordre liturgique et non suivant l'ordre alphabétique. On y relève des citations des offices propres des saints Benoît, Gangolph, Pantaléon, Emmeran, Gall, Othmar, Denis, Afra, Marguerite, Wolfgang, etc. Une petite lacune matérielle entre les ff. 75ᵛ-76 nous prive de la fin du IIᵉ ton jusqu'au début du Vᵉ. Enfin, l'ordre des différences n'est pas toujours celui des autres manuscrits de Bernon cités dans les trois premières classes.

Devant ces divergences, on se demande tout de suite où recueillir la version authentique de Bernon. La réponse est dans les textes : la version de Bernon est celle qui contient la référence à la lettre-préface. A propos des antiennes du IVᵉ ton, Bernon écrit « *Qualiter vero absque neumarum dispendio valeant modulari, plenius in prooemio notare curavi* ». Un interpolateur n'aurait pas usurpé la première personne (*curavi*). L'auteur de ces lignes, qui ne peut être que Bernon, se réfère au passage du Prologue du tonaire où Réginon de Prüm était critiqué sans être cité nommément (GS.II 75 B).

Ainsi donc, les versions de A et W^1, qui ne contiennent pas cette référence explicite, sont à considérer comme des tonaires dérivés de celui de Bernon et ne sont à consulter qu'à titre de témoins indirects.

Du point de vue matériel, les manuscrits disposent les pièces citées en colonnes, suivant la place disponible qui est souvent fonction du format du livre. Ainsi, le tonaire de Bernon est transcrit

sur 5	colonnes	dans	H.				
— 4	—	—	B	W^2	W^3.		
— 3	—	—	D	Q	R	S.	
— 2	—	—	A	M	P	W^1	Z.
à longues	lignes	dans	I	K.			

Au point de vue textuel, il est important de signaler que les variantes portant sur les textes introductoires sont peu nombreuses. Les principales variantes portent, au premier ton, sur les antiennes supplémentaires ajoutées à la série initiale (voir plus bas) ; sur le choix et l'ordonnance des pièces citées à la fin de la sixième différence du VIIᵉ ton (*Hae diatessaron a finali...*) ; sur la finale (*Haec diapente inferius...*) de la première différence du VIIIᵉ ton [1], ainsi que sur le passage final du VIIIᵉ ton concernant le « pérégrin » ;

1. Les mss. se divisent sur cette variante en trois groupes : BKD — ZMW^3 — RS (Q & W^2 omettent le passage).

enfin, sur la présence des pièces du « groupe Reichenau » dans tout le tonaire [1].

Il reste à éditer les passages omis par Gerbert dans son édition : le texte a été collationné sur les manuscrits, mais est reproduit ici sans apparat critique détaillé, étant donné qu'aucune variante notable n'a été relevée sur ces passages.

(AUTHENTUS PROTUS) :

Differentia VIIa ultimum sonitus sui tenorem id est *-men* eodem quinto a finali loco superius quo desinit melum incipit.

Seculorum. Amen.

MESE

Beati mundo corde, etc.

(AUTHENTUS TETRARDUS) :

Differentia VIa a finali in acumine duobus tonis melum incipit et *Amen* finit(ur).

Seculorum. Amen.

PARAMESE

Constitues eos, Exiit qui seminat, Mirificavit, etc.

Hanc antiphonam sub eadem differentia a finali incipimus et mox superior in initio coequamus : *Confortatus est.*

Hae diatessaron a finali distant eamdem tamen differentia servantes quam et superiores : *Loquebantur, Recordare mei, O vos omnes qui transitis* [2].

Differentia VIIa a finali superius in dyatessaron *Am(en)* determinat melumque a dyapente inchoat.

Seculorum. Amen.

PARANETE DIEZEUGMENON

Anulo suo, Agathes letissima, Agatha sancta dixit, etc.

Has antiphonas cum esse debeant VIII toni eo quod diatessaron inferius habeant, ideo ad hanc differentiam canimus, quia nulli sono conve-

---

1. Sur ces pièces, voir LIPPHARDT, *Der karolingische Tonar...*, p. 302. Le ms. B les omet toutes : on peut donc en conclure que géographiquement ce manuscrit devait être très éloigné du cercle de Reichenau.

2. Tous les mss. sauf Z (qui rétablit l'ordre alphabétique : *O vos, Recordare*), donnent les trois pièces dans cet ordre non conforme aux conventions de la succession alphabétique.

nienter[1] aptare possumus in illo tono : *Tu es qui venturus es, Undecim discipuli.*

PLAGIS TETRARDI

Constat ex eadem specie dyapente qua et authenticus ejus, ex eadem specie diatessaron inferius.

NOEAGIS

Octo sunt beatitudines.

Seculorum. Amen.

LYCANOS MESON [2]

Angeli eorum, Ad flumen Jordanis [3], *Audite, Advenerunt,* etc.

Differentia prima *Amen* in finali deponit, tono vero inferius cantum incipit.

Seculorum. Amen.

PARHYPATE MESON [4]

Adorna thalamum, Ardens (est), Animae impiorum, etc.

DBK	*IRS*	*ZW³M*	*A*
Haec	Haec	Hae antiphonae	Hae antiphonae incipiunt
diapente inferius a finali	a finali diapente inferius	inferius a finali per diapente	a finali
sub eadem differentia	sub eadem differentia	sub eadem differentia	
incipit :	incipit :	incipiunt :	
Justorum animae	*Justor. animae.*	*Justor. animae* *Sapientia clam.* *Stabunt justi*	
Ista vero diatessaron simili modo	Ista vero diatessaron simili modo	Ista vero diatessaron simili modo	per diatessaron
Amen finiendo :	*Amen* finiendo :	*Amen* finiendo :	
Spiritus Dni.	*Cum venerit* *Dixit Dns. mul.* *Spiritus Dni.*	*Cum venerit* *Dixit Dominus* *Spiritus Dni.* *Videus*	*Dixit Dns. mul.* *Spiritus Dni.* *Videns*

1. + eas RSB.
2. Seulement dans AIRW².
3. Ant. du « groupe Reichenau » : seulem. dans KRS.
4. Seulem. dans AIZW² R.

Differentia II[a] tono superius *Amen* desinit inferius autem tono incipit.
Seculorum. Amen.

PARYPATE MESON

Bonum est, Cumque intuerentur, Deus misereatur, etc.

Differentia III[a] eodem modo quo et superior finit et incipit nisi quod minus morando a prima neuma gradatim in tertiam ascendit.
Seculorum. Amen.

PARYPATE MESON

Domine Jesu, Domine iste sanctus, Facite vobis, etc.

Differentia IIII[a] ultimam *Amen* syllabam in finali determinat tono autem superius inchoat.
Seculorum. Amen.

MESE

Apertum est, Beati quos, Beati qui persecutionem, etc.

Differentia V[a] *Amen* tono superius a finali desinit, melum vero quarto loco per diatessaron incipit :
Seculorum. Amen.

TRITE DIEZEUGMENON

Aquam quam, Beatus venter, etc.

La restitution des passages précédents, omis par l'édition de Gerbert, permettra d'étudier l'ensemble de l'œuvre de Bernon en attendant l'édition critique définitive, qui devra naturellement tenir compte des listes de pièces citées sous chaque différence.

Le tonaire de Bernon est à la fois conservateur et innovateur. Par son cadre, par la sobriété de ses remarques, le tonaire reste dans la ligne de ses prédécesseurs : la description initiale de l'ambitus propre à chaque ton est tirée de la *Cita et vera divisio monochordi* (GS.I ,122) qui appartient au cycle des écrits d'Hucbald ou attribués à Hucbald [1]. Le classement alphabétique des antiennes [2], n'est pas une innovation :

1. Cf. J. SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico... Guidone* (Firenze, 1953), p. 167, n° 26.

2. Signalons à la fin de la première série d'antiennes du premier ton une double reprise de la série alphabétique :

Ante me... Vulpes, Xti Virgo ;
Archangele Michael, Ait Pilatus, etc.

S'agit-il de suppléments de dernière heure, ou bien — puisque les mss. B H M Z ont omis le second supplément (*Archangele Michael,* etc.) — d'une addition

il avait déjà été adopté par le tonaire de Reichenau de l'an 1001 (Bamberg, lit. 5).

Là où Bernon innove, c'est dans la classification des différences : il nous a d'ailleurs prévenu dans sa préface (n° 12). Il ne suit pas l'ordre des anciens tonaires, mais ordonne ses différences selon leur proximité par rapport à la tonique finale du mode. Ainsi, en protus authente, viennent d'abord les différences qui se terminent sur ré (sous le *Seculorum Amen* neumé de la différence, le degré final de la différence est exprimé suivant la terminologie grecque du Grand Système parfait) ; puis celles qui s'achèvent sur les degrés au-dessus de la finale ; enfin, mais ce n'est pas le cas en protus authente, celles qui se terminent sous la finale (par ex. en deuterus plagal, la différence s'achevant sur ré). Ainsi, le « commentaire » apporté par Bernon avant chaque différence de son tonaire n'est en somme que la justification *in concreto* du principe général.

Il resterait à étudier comment Bernon classe les pièces sous chaque différence. Il suffira de faire simplement une remarque sur le cas des pièces où l'hésitation entre authente et plagal est possible. Dans ces cas, Bernon n'adopte pas toujours la solution de ses prédécesseurs : sa position propre reflète celle de son époque qui ne raisonne plus sur l'analyse modale suivant les mêmes principes qu'aux IX-Xe siècles. Ainsi, l'introït *De ventre* est classé en IIe ton (Bernon est presque seul pour cette assignation) ; l'intr. *Justus ut palma* : premier ton, contre les anciens tonaires qui indiquent le IIe ton ; Intr. *Sacerdotes tui* : IIIe ton, contre les anciens qui indiquent le quatrième.

Il faut en terminant relever un détail qui dénote bien la mentalité de celui que l'on appelle parfois le « pieux abbé Bernon ». Le tonaire du Graduel (GS.II, 84 ss.) est agrémenté en tête de chaque ton d'invocations pieuses (notées de neumes dans les manuscrits) qui font souvent allusion au symbole du chiffre du mode :

Primo pro culmine tuae querere justitiae, Domine, verum summum quoque lumen fac nos petimus, ut in coelo semper tibi jubilemus. Amen.
Secundum quae legis verbum, mutua quo dilectione Dei...
Tertia die, Christe, te resurgere...
Quarta te noctis, Christe, vigilia discipulis...
Quinque tu, Domine, in coelum virgines te recipere dignatus es...
Sexta tuae, Christe, potentiae corporalis hora...

---

faite à l'un des archétypes de groupe ? Signalons aussi le désordre alphabétique de Z dans la 1re série complémentaire. Enfin il faut remarquer que les mss. H M qui omettent la seconde série de suppléments reportent sur le premier (et unique) supplément l'antienne *Beatus Januarius* qui fait partie du « groupe Reichenau ».

Septemplicem te nunc quoque nobis adesse deposcimus, alme Paraclite...
Octo, pie Rex Christe, lucidae beatitudines...

Cette prose rythmée ne fait que développer, quoique sous une autre forme, — celle de l'invocation, — le symbolisme traditionnel des formules latines des tonaires depuis la fin du xe siècle : *Primum querite... Tertia dies est... Quinque prudentes... Septem sunt... Octo sunt beatitudines.* Ces pièces sont bien l'œuvre de Bernon, bien que nous les retrouvions dans le tonaire du tropaire de Winchester, au début du XIe s. [1] : Bernon en revendique la paternité dans sa lettre aux deux moines de Reichenau Purchard et Kerung (GS.II 115 B), lettre qui sert de préface au tonaire abrégé *de consona tonorum diversitate* (GS.II, 114 ss.) qui nous est transmis par un seul manuscrit [2].

Bernon a supprimé de ce tonaire abrégé les différences psalmodiques dans la notation desquelles figurent, dit-il (GS.II 115 B), pas mal de variantes. Cet ouvrage a été fort peu diffusé. Par contre le grand tonaire a été plus souvent copié [3] et les théoriciens postérieurs l'ont pris comme base de travail pour leur propre tonaire.

b) *Gondekar d'Eichstätt :* Durant l'épiscopat de Gondekar II, évêque d'Eichstätt en Bavière, de 1057 à 1075, fut composé un Pontifical qui resta en usage jusqu'au XVIe siècle et qui est aujourd'hui conservé au Bischöfliches Ordinariatsarchiv d'Eichstätt : le « Pontificale Gundekarianum » [4].

Ce manuscrit du début du troisième tiers du XIe siècle contient, fait unique pour cette catégorie de livre liturgique, un tonaire [5],

---

1. Cambridge, CCC 473, ff. 70v-72 : le tonaire de Winchester ne donne qu'une sélection d'introïts. Le Dr. A. HOLSCHNEIDER place ce ms. au début du XIe siècle sur la base d'arguments assez fermes (*Die Organa von Winchester*, Hildesheim, 1968, pp. 19-20) : mais la datation proposée n'est-elle pas un peu haute puisque les vers de Bernon y sont déjà cités ? Le Dr. Holschneider estime (lettre du 11.10.1968) que Bernon avait dû composer ses vers lors de son séjour à Fleury (abbaye en relations avec Winchester) et qu'il les réinséra plus tard dans son tonaire complet, entre 1021 et 1036 (cf. *Revue de Musicol.* LIV, 1968, p. 251).

2. St. Gall, Stiftsbibl. 898, pp. 5-19 ; BRUCKNER, *Scriptoria Med.Aev.Helv.* III, p. 121 ; *The Th.*I, p. 78. Quelques incipit sont neumés.

3. Aux manuscrits cités plus haut, il faudrait ajouter les mentions des anciens catalogues (MANITIUS, *Gesch. der lat. Lit.* II, p. 70) ou les citations (GS.II, 173 ; CSM.1, pp. 162, 167) et enfin les notices d'auteurs d'histoires littéraires telle que celle de l'Anonyme de Melk, ou plus exactement de Prüfening : ce dernier mentionne le « *de Musica opus praestantissimum* » (P.L. CCXIII, c. 978).

4. Le ms. (130 ff. 30 × 40 cms.) est bien un pontifical et non un processionnal (MGG. art. « Tonar », col. 525). Il est précédé de la biographie des évêques d'Eichstätt. Description : M. ANDRIEU, *Les « Ordines Romani » du Haut Moyen-Age*, I (Louvain, 1931), pp. 117-134. Sur les add. postérieures, cf. *Initial und Miniatur* (Karslruhe, 1965), p. 46.

5. Mentionné pour la première fois par R. SCHLECHT, *Das Tonar des Bis-*

sans aucun titre [1], qui occupe les derniers feuillets du manuscrit.

Le dernier feuillet du cahier XVII (f° 126/187v) comprend le tonaire de Bernon (voir ci-dessus, p. 266 et 270) : les introductions théoriques sont écrites en rouge, les listes de pièces sont transcrites sur cinq colonnes.

Avec le changement de cahier coïncide un changement de tonaire : au fol 127/188 commence un autre tonaire dont le titre et les premières pièces manquent : ce tonaire, qui commence au milieu du premier ton, est un tonaire à l'état pur. Il ne contient aucun texte théorique et ne donne même pas les formules d'intonation (*Noeagis*, *Secundum autem*..., etc. Sa particularité est l'addition en tête de chaque différence de la lettre-tonaire helvétique (voir p. 245). A chaque ton, introïts et communions suivent les antiennes de l'Office : il n'y a donc pas, suivant l'usage ancien, un tonaire de l'Antiphonaire suivi d'un tonaire du Graduel. Cependant, à la fin du fol. 130v/191v, a été copié un *Breviarium super Introïtus*, de la même main que le tonaire, et qui concerne toutes les pièces du Propre du Graduel. A la fin, sont transcrits les « *Gloriae octo tonorum ad responsor* » : chaque mélodie porte une désignation empruntée à la terminologie des pseudomodes grecs : *Dorius*, *Ypodorius*... *Ypomyxolidius*.

Le grand tonaire du pontifical de Gondekar ne semble dépendre ni de Bernon, ni de Frutolf. Il présente une particularité notable : les antiennes du type *Nos qui vivimus* sont classées à la fin du premier ton, sous la dénomination Az.

c) *Henri d'Augsbourg* : Henri, maître d'école (scholasticus) à la cathédrale d'Augsbourg au milieu du XIe siècle, mourut en exil à l'abbaye de Füssen, peu après 1083. Il est l'auteur d'un petit traité de musique inédit [2] conservé par un seul manuscrit, Vienne 51 : *Incipit Musica Heinrici Augustensis magistri : Est ne Musica genus* » *an species ?* » [3]. Ce petit traité, expose sous forme de questions et de

---

choffes Gondekar von Eichstätt Über die alten Bezeichnung der Tonarten mit den griechischen Namen Noeane, etc. dans la *Cecilia* de Trèves, 1876 (je n'ai pu retrouver cette note dans l'exemplaire de la B.N. de Paris). — J. Gmelch, *Die Musikgeschichte Eichstätt* : *Sammelbl. des histor. Vereins Eichstätt* XXVIII, 1913 (Eichstätt, 1914), pp. 17-55. — F. X. Mathias, *Die Tonarien* (1903), p. 47, n° 7. — MGG, t. III, col. 1195-96 (Abbild. 3).

1. Le titre *Denominationes modorum... seu Tonarius* est de Gmelch : il ne figure pas dans le manuscrit.

2. Manitius (*Gesch. der lat. Lit.* II, 615-618) ne mentionne pas l'ouvrage concernant la musique, qui est signalé seulement par l'analyse du ms. donnée par J. Smits van Waesberghe, *The Theory* I..., p. 36.

3. Vienne, Österr.Nat.Bibl. 51, fol. 90 (en bas, titre)-91a.

réponses, et en suivant pas à pas la doctrine de Boëce, les principaux points de la science musicale [1].

La théorie des huit tons n'est pas exposée dans ce traité : Henri l'a brièvement résumée dans une sorte de tonaire versifié, destiné à apprendre aux enfants les principales différences psalmodiques d'introït :

PRIMUS ut Exur-ge, Rorate. SECUNDUS ut Ec- ce.

TERTI-US ut Vocem, Ti-bi. QUARTUS : Nunc sci-o vel Nos.

QUINTUS ut Ecce De-us, Domine in tu-a. SEXTUS ut Esto.

SEPTI-MUS his A-qua, Ne, Leta-bi-tur. ULTIMUS : Ad te (ut Lux).

Ce quatrain se retrouve dans plusieurs manuscrits d'origine allemande ou française [2] : le nom de l'auteur est indiqué par un manuscrit de Bamberg.

Voici une liste de témoins des vers d'Henri d'Augsbourg suivant un classement chronologique, qui permettra de constater la diffusion de son tonaire abrégé loin de son point d'origine :

ROME, Vaticane, Rossi 204 (ol. VIII 143), Sacramentaire écrit par l'Abbé Ellinger († 1056) de Tegernsee. Vers ajoutés de main ancienne au fol. 1. Cf. P. SALMON, *Les mss. liturg. lat. de la Bibl. Vaticane* (Città del Vaticano 1969), p. 22, n° 35 ; cf. B. BAROFFIO, *Ævum* XLIII (1969), p. 340.

ROUEN, Bibl. Mun. 1386 (XI-XIIe s.) Divers, de Jumièges : cf. R. J. HESBERT, *Les manuscrits musicaux de Jumièges* (Rouen 1954), p. 61 et pl. LXIV (facs du fol. 40 contenant le tonaire d'introït, avec notation alphabétique).

WOLFENBÜTTEL, Herzog August Bibl. 2906 (86.6 Aug. 2°) *Epistolae Sci. Pauli*. F. 1 *Primus ut Exurgens* (sic) ... addition du début du XIIe s. avec neumes.

---

1. Analyse du traité dans mon étude *Un théoricien du XIe siècle : Henri d'Augsbourg* : *Rev. de Musicologie* LIII, 1967, pp. 53-59.

2. La présente liste reproduit, avec rectifications de f° et trois cotes supplémentaires, l'énumération donnée dans *Rev. de Musicol.* 1967, p. 59.

SÉLESTAT, Bibl. Mun. 136 (XIIe in.) fragments de Missel (voir p. 248) : f. 3^v-4^v *Gloria Patri* et incipit des introïts, avec le quatrain.

BAMBERG, Staatsbibl. lit. 10 (XIIe s.) Versiculaire d'offertoire : f. 98^v *Heinricus Augustae Urbis scolasticus fecit hos versiculos tonorum ad introïtus pertinentium : Primus ut Exurge*... (voir le commentaire dans *Rev. de Musicol.* LIII, 1967, p. 57).

BERLIN, Staatsbibl. Lat. Qu. 106 (Catal. n° 955) de Kloster Laach (voir ci-dessus, p. 256), fol. 182^v.

CAMBRAI, Bibl. Mun. 172 (167), Traités de liturgie et de théorie musicale (*The Th.* I, pp. 83-84), fol. 18^v (parmi divers extraits de théoriciens).

MUNICH, Staatsbibl. Clm. 9921 (vers 1160) Tonaire d'Ottobeuren (voir plus bas, p. 287), fol. 47^v.

MUNICH, Staatsbibl. Clm. 14965^b (XIIe ex.) Traité et tonaire de Frutolf (voir plus bas, p. 285). Vers incorporés dans le traité (f. 30), cf. éd. VIVELL, p. 104.

COLMAR, Bibl. Mun. 445 (vers 1175) Graduel cistercien : au f. 131, vers d'Henri, mais réduit aux seules différences cisterciennes, donc complètement défigurés (voir ci-dessous, p. 367).

KASSEL, Landesbibl. 4° Mss. Math. 1 (XIIe ex.) Traités de musique (voir p. 283), fol. 18^v-19.

BAMBERG, Staatsbibl. lit. 26 (XIIIe s.) Antiphonaire (voir p. 258), fol. 119.

DARMSTADT, Hess. Landesbibl. 872 (ca. 1300) Antiphonaire-hymnaire des chevaliers teutoniques (cf. EIZENHOFER-KNAUS, *Die liturg. Handschr...* [Darmstadt] Wiesbaden 1968, pp. 155-157, n° 48). Fol. 214, *Incipiunt toni* : à la fin du tonaire, les vers d'Henri, mais amputés et modifiés ; on a gardé dans les deux premiers tons que le premier exemple d'introït et on a modifié les exemples des tons III-VIII : *Primus ut Exurge / Secundus ut Ecce / Tertius ut Confessio / Quartus ut Resurrexi /* etc.

BRUXELLES, Bibl. Royale II 4141 (anc. Fétis 5266), copie de Frutolf (cf. CSM. 4, p. 7 ; *The Th.* I, p. 64 ; ci-dessous, p. 286), fol. 32^v.

Cette formule mnémonique est explicitement attribuée à Henri d'Augsbourg par un seul manuscrit, le lit. 10 de Bamberg (texte reproduit plus haut, p. 258), mais plusieurs arguments militent en faveur de cette attribution [1], bien que Frutolf († 1103), à peu près contemporain cite ces vers sans en indiquer l'auteur [2] : mais dans le domaine des traités de musique, comme en bien d'autres, les questions de propriété littéraire ne préoccupaient personne, surtout pour des formules aussi brèves. D'autres vers attribués à Guillaume d'Hirsau sont également tombés dans le trésor commun de la tradition.

d) *Guillaume d'Hirsau (1068-1091) et Théoger de Metz :* Guillaume, moine de Saint-Emmeran de Ratisbonne, devint en 1068, abbé du

1. Voir M. HUGLO, *art. cit.*, *Rev. de Musicol.* LIII, 1967, pp. 57-58.
2. *Frutolfi de Musica Breviarium*..., éd. C. VIVELL, p. 104.

monastère d'Hirsau, qui exerça en pays germanique au XIe siècle une influence réformatrice considérable [1]. Il est probablement l'auteur de ces vers sur les neuf intervalles qui figurent — à côté de ceux d'Hermann Contract — dans plusieurs manuscrits théoriques et traités :

Ter terni sunt modi, quibus omnis cantilena contexitur... [2]

Cette énumération des intervalles, plus condensée que celle d'Hermann Contract, est explicitement attribuée à Guillaume d'Hirsau par deux manuscrits allemands [3].

Mais Guillaume est plus connu en tant qu'auteur d'un traité de musique [4], sous forme de dialogue entre lui-même et l'un de ses confrères de Saint-Emmeran, Otloh [5]. Suivant l'Anonyme de Melk — ou plutôt de Prüfening (P.L. CCXIII, c. 982) — le traité fut composé avant 1068, c'est-à-dire avant que Guillaume ne parte pour diriger l'abbaye d'Hirsau. Il puise dans Bernon, Odon et surtout Gui d'Arezzo. C'est même à l'enseignement de ce dernier qu'il se réfère pour la doctrine des modes (GS.II 172 ss.), mais il laisse à son disciple Théoger le soin de développer son enseignement.

Théoger (ou Dietger), moine d'Hirsau, puis abbé de Saint-Georges en Forêt-Noire et enfin évêque de Metz (1118-1120) a composé un

---

1. Sur Guillaume d'Hirsau, voir M. MANITIUS, *Gesch. der lat. Lit...* III, p. 225. K. G. FELLERER, *Untersuchungen zur Musica des Wilhelm von Hirsau* : *Miscelanea* H. Anglès I (1958), pp. 239-252. Guillaume a rédigé des coutumes pour Hirsau et les monastères affiliés : cf. A. WILMART, *Un exemplaire des coutumes d'Hirsauge, accompagné d'un catalogue de livres liturgiques* : *Revue bénédictine* 49, 1937, pp. 90-96. Le manuscrit Vaticane, Palat. 564, utilisé par l'auteur de cet art. semble avoir été écrit pour Odenheim : il mentionne plusieurs livres de chant « *musice neumatum* » (ou « *notatum* »), mais aucun livre de théorie ni tonaire. A ce propos, W. Irtenkauf remarque (dans *Arch. f. Musikwiss.* XIV, 1957, p. 3) que nous ne possédons pas d'ouvrage théorique en provenance d'un monastère de la congrégation d'Hirsau.

2. H. OESCH, *Berno und Herrmann von R.* (1961), p. 138 et 210 (doutes sur l'attribution des vers à Hermann Contract.).

3. KASSEL, Murhardsche Landesbibl. 4° Mss.Math. 1 (XIIe s.), f. 19v (*Vers' Wilhelmi abb(at)is*) et Berlin, Theol. Q° 74 (Catal. 718), *Liber intonationum* cartusien (XVe s.), f. 115v.

4. *Musica Wilhelmi abbatis* GS.II 154-181, d'après Vienne 51, fol. 73v-81 et un ms. de St. Blaise détruit au cours de l'incendie du monastère en 1768, mais dont le Père G. B. Martini avait auparavant pris copie. Le traité a été réédité par H. MÜLLER en 1889 (*Die Musik Wilhelms von H.*, Frankf. am M. 1883), mais MANITIUS (*Gesch. der lat. Lit.*, p. 222, n. 3 et p. 225) a ultérieurement signalé le ms. de Kloster Laach, décrit plus haut, p. 256 et 281).

5. Né vers 1010, mort après 1070 ; copia plusieurs mss. pour St. Emmeran : cf. H. SCHAUWECKER, *Otloh von St. Emmeran* (München, 1965). D'après J. SMITS VAN WAESBERGHE (*Musikerziehung im MA.*, 1969, p. 112), le Clm. 14523 aurait été en partie copié par Otloh.

traité [1] où la question des huit modes est beaucoup plus développée, avec exemples à l'appui, exactement comme dans un tonaire [2]. Ces chapitres ont parfois été extraits de leur contexte et ont été constitués en tonaire séparé dans certains recueils de traités musicaux [3]. Bien mieux, dans un autre manuscrit de l'Allemagne du Sud [4], cet extrait a été transformé en tonaire par l'adjonction des formules d'intonation (*Primum querite regnum Dei,* etc.) et d'intonation (*Gloria Patri... Primi toni melodiam*) suivis d'exemples de psalmodie solennelle (*Magnificat* et *Benedictus*). Ce cas isolé témoigne de l'attention portée aux méthodes d'enseignement de la théorie traditionnelle qui se sont constituées à l'aide d'éléments divers, entre autres le tonaire : mais le tonaire est alors réduit au rang de manuel d'enseignement théorique. Cependant, cette réduction n'est pourtant pas universelle en Allemagne, à la fin du XIe siècle.

e) *Frutolf († 1103) :* Le moine Frutolf [5], prieur de Michelsberg à Bamberg, a compilé un traité de liturgie [6] et composé un *Breviarium de Musica,* suivi d'un tonaire [7] qui constitue l'ouvrage le plus complet et le plus important du genre en Allemagne. En effet, Frutolf a non seulement fait précéder chaque ton de remarques théoriques sur l'ambitus, les notes initiales, les intervalles propres à chaque mode [8], mais il a cité dans son tonaire toutes les pièces du répertoire, notamment les répons prolixes, à l'exception cependant des hymnes de l'Office.

---

1. GS.II, 182-196 (d'après un ms. de Tegernsee, le Clm. 18961, et un ms. de St. Pierre-en-Forêt-Noire). Le traité se trouve encore dans plusieurs mss. allemands, mais non sans variantes.

2. GS.II, 192-196.

3. Clm. 2599 (Alderspach), f. 97v-102 : cf. CSM.I, pp. 12-13.

4. Kassel, Landesbibl. 4° Mss. Math. 1 (XIIe s.), f. 28v-32 : cf. notice de W. HOPF, dans G. STRUCK, *Die Landesbibl. Kassel* (Marburg, 1930), pp. 28-29.

5. Sur Frutolf, voir M. MANITIUS, *Gesch. der lat. Lit.* III, p. 359. — Br. STÄBLEIN, *Frutolf von Michaelsberg als Musiker : Fränkische Blätter für Geschichtsforschung und Heimatspflege* V (1953), pp. 57-60.

6. Cf. Vincent L. KENNEDY, *The « De divinis officiis » of Ms. Bamberg Lit. 134 : Ephem. lit.* 52, 1938, pp. 312-326. Il s'agit d'une compilation d'Amalaire, Rhaban Maur et du Ps. Alcuin, *De divinis Officiis.*

7. Cölestin VIVELL, *Vom unedierten Tonarius des Mönches Frutolf : Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* XIV, 1913, pp. 463-484. Cette étude fut suivie de l'édition du Breviarium, par le même : *Frutolfi Breviarium de Musica et Tonarius, Akad. der Wiss. in Wien,* Phil. hist. Kl., Sitzugsber. 188.Bd., 2.Abhdl. (1919). Une nouvelle édition est inscrite au programme du CSM : cf. *Mus.Discipl.* IV, 1950, pp. 217-218.

8. Les remarques théoriques du tonaire sont mises en parallèle avec les passages identiques du *Breviarium* par C. VIVELL, *art. cit.* (1913), pp. 467 ss.

Frutolf a pris pour base de son travail le tonaire de Bernon [1], mais il l'amplifie et le modifie. Il glose et développe les prologues de chaque ton dans lesquels sont décrits l'ambitus théoriques et l'architecture des tons. Il apporte au plan de son devancier diverses modifications. Ainsi, les pièces de la Messe ne forment pas l'objet d'une partie distincte dans laquelle il faut recommencer l'énumération des huit tons. Frutolf regroupe dans chaque ton l'énumération des antiennes puis des répons de l'office ; toutes les catégories de chants du Graduel, les antiennes de procession et enfin les séquences. Remarquons que Frutolf est le seul théoricien qui donne une liste intégrale de répons de l'Office. Parmi les pièces de la Messe, il cite aussi les versets d'offertoire et même les séquences. Mais en s'engageant dans cette voie de l'exhaustivité, Frutolf allait au devant de difficultés de classement qu'il s'est efforcé de résoudre d'un mot au passage : en effet, le verset des pièces ornées se développe habituellement dans l'ambitus aigu du mode, d'où les remarques particulières apposées à certaines pièces : *Versus authenticus est, Inceptio plagalis...*

Frutolf apporte plusieurs modifications à l'ordre très particulier adopté par Bernon (cf. p. 277) pour les différences psalmodiques, mais surtout à l'assignation de certaines antiennes à ces différences. Par ailleurs, il en énumère beaucoup plus que Bernon. En particulier, il cite les antiennes brèves du Psautier férial, qui appartiennent à une couche beaucoup plus ancienne que le « grégorien » de l'Antiphonaire : d'où difficultés imprévues et explications justifiant la classification adoptée.

Parmi les pièces d'offices propres cités, on relève les antiennes et répons de sainte Afra (d'Augsbourg), saint Benoît, Blaise, Denis ; Invention du corps de saint Étienne (composition due à Étienne de Liège), saint Gall, Othmar, Grégoire, Janvier [2], Maurice, Nicolas (office composé probablement par Régimbold d'Eichstätt, à la fin du xe siècle), saint Symphorien [3], etc.

L'œuvre de Frutolf est considérable, mais beaucoup trop pesante : elle est le fruit d'une application rigoureuse des principes théoriques poussés jusqu'à leurs ultimes conséquences. Aussi, son œuvre devait-elle intéresser davantage le collectionneur que le chantre ! De là, le

1. La bibliothèque de Michelsberg possédait vers 1103 (et sans doute avant cette date) le « *Tonarius Musica Bernonis* » (*Neues Arch.* XII, 147).

2. CAO.II 14/6.

3. L'ant. *Ibat Symphorianus*, citée par Frutolf (I, 3 : éd. VIVELL, p. 120) ne vient pas de l'office traditionnel édité dans CAO.I et II, nº 107.

petit tonaire versifié qui fait partie du *Breviarium* [1], composé à l'intention des étudiants.

Ce tonaire en hexamètres léonins a sûrement été calqué sur le cadre du grand tonaire : il en suit pas à pas toutes les divisions ; de plus, tous les exemples qu'il cite se retrouvent suivant le même ordre dans le grand tonaire.

Il est intéressant de placer en parallèle le passage des deux tonaires concernant le « ton pérégrin », dans lequel l'emprunt à Bernon (GS.II 82 B-83 A) se décèle sans peine :

Bernon	Frutolf Grand Tonaire (éd. VIVELL, 176)	Frutolf Tonaire versifié (éd. VIVELL, p. 82)
Differentia VIII^a quasi rara *ac* barbara	Differentia sexta quasi rara & barbara et extraordinaria	
in ultimo ponitur extraordinaria...	in ultimo ponitur...	
Angeli Domini *Martyres Domini*	*Angeli Domini* *Martyres Domini*	
Simili modo, istae tonantur...		
Nos qui vivimus *In ecclesiis*	*Nos qui vivimus* *In ecclesiis*	*Nos* et *In ecclesiis*
		sexta est sit barbara quamvis.

Ainsi, le grand tonaire est résumé dans le tonaire versifié : ce dernier dépend donc du *Breviarium* et lui est postérieur. En considération de la tradition manuscrite, il faut admettre que le grand tonaire a connu moins de succès que le tonaire versifié. En effet, le *Breviarium* n'est connu que par quelques manuscrits :

MUNICH, Clm. 14965 b (Bamberg-St. Emmeran) f. 34-72 et sa copie du XVe siècle [2].

— Clm. 19421 (Tegernsee), f. 16^v-22^v (pièces de la Messe seulement).

ROCHESTER, Sibley 149 667 (rég. de Würzbourg), pp. 131-142 [3].

1. Éd. VIVELL, pp. 75-82, sur les rapports entre le grand et le petit tonaire, voir OMLIN, *Tonarbuchstaben...*, p. 129, n. 3.

2. Bruxelles, B.Roy.10162-166 (XVe s.) ms. sur papier de St. Laurent-de-Liège (ne donne que l'incipit de chaque mode en haut de page : le reste de la page est blanc !)

3. L. ELLINWOOD, *Musica Hermanni Contracti* (Rochester, 1936), pp. 1-6. — *Études grégor.* I (1954), p. 56. — H. OESCH, *Berno...*, p. 47, n. 6. Le ms., en

Par contre, le tonaire versifié a connu une diffusion plus large. On le relève dans les manuscrits suivants :

AMSTERDAM, Univ. I B 50 (XVIe) f. 185 (début seulement).

BRUXELLES, B. Royale II 4141 (Fétis 5266) d'origine allemande [1] : les vers de Frutolf se trouvent dans le *Breviarium* (f. 22-23^v).

ERFURT, Amplon. in 8° 93, f. 79^v. (Cf. CSM. 4, p. 14).

KASSEL, Landesbibl. 4° Ms. Math. 1, f. 44 (cf. ci-dessus, p. 266).

MUNICH, Clm. 2599, f. 95 (Ms. d'Alderspach) : cf. CSM. 1, p. 13.
— Clm. 14965 b, f. 22^v (à sa place dans le *Breviarium*).
— Clm. 19421, f. 13 (cf. CSM. 4, p. 34).

ROCHESTER (N. J.), Sibley 1 (149667), p. 178 [cf. p. préc. note 3].

VIENNE, Cpv. 787 (Baumgartenberg), f. 61 (cf. CSM. 2, p. x).
— Cpv. 1367 (XIII-XIVe s.) [anc. Salisb. 251], f. 139-140.

ZWETTL 328 (XII-XIIIe s.) f. 82^v-84^v (copié sur Cpv. 787 : cf. p. 184, n. 2).

Ainsi, c'est surtout vers l'Allemagne du Sud que le tonaire de Frutolf s'est principalement répandu. Son succès s'explique par des raisons d'ordre général rendant compte de la disparition des tonaires complets au profit des tonaires d'enseignement, bien qu'au XIIe siècle on ait encore composé des grands tonaires.

f) *Udalscalc d'Augsbourg :* Abbé de Saint-Ulrich et Sainte-Afra d'Augsbourg de 1124 à 1151, Udalscalc, savant et lettré [2], avait tenté de remettre un peu d'ordre dans la diversité des différences psalmodiques en usage de son temps.

De fait, Udalscalc arrive chronologiquement en fin de liste dans la série des tonaires bavarois et notamment après Bernon qui avait introduit (cf. p. 277) un ordre des différences très logique, mais fort divergent de l'ordre traditionnel représenté par le manuscrit de Reichenau (Bamberg, lit. 5). Il suffirait d'ailleurs, pour mettre en évidence les divergences des tonaires d'en dresser le tableau comparatif [3] : on pourrait constater à quel point les tonaires allemands sont en désaccord sur le point particulier des différences.

Udalscalc a tenté, au moyen d'un nouveau « Registrum tonorum » de remédier pour son monastère d'Augsbourg, à cette situation con-

---

France depuis le XVIIe s., fut racheté par le Dr. W. Wolffheim, avant d'être acquis par la Sibley le 8 juin 1929.

1. VIVELL, p. 25 ; CSM.4, p. 7 ; *The Th...* I, p. 64.

2. Comme Henri d'Augsbourg, Udalscalc était aussi un poète. Il a laissé un « *Carmen de beata Maria Magdalene* » qui semble perdu. Sur Udalscalc, voir M. MANITIUS, *Geschichte der lat. Literatur des M.A.* III, 561-563.

3. Nous n'avons pu, pour des raisons d'ordre matériel, reproduire ici ce tableau de grande dimension.

fuse. Son œuvre est connue par un manuscrit de Saint-Ulrich et Sainte-Afra d'Augsbourg, aujourd'hui conservé à Wolfenbüttel [1] dont Jaffé a publié le titre, l'introduction et les principales divisions [2] :

(f. 139v) INCIPIT REGSITRUM TONORUM
secundum prescriptum piae memoriae Domni Udalschalchi abbatis coenobii S. Udalrici et scae. Afrae.

(f. 140) *In subscriptis tonorum formulis differentiae cum suis varietatibus subtrahuntur, quae in antiquis exemplariis inveniuntur*

Il apparaît de suite que ce n'est pas Udalscalc qui a rédigé ces lignes : l'auteur, probablement un moine d'Augsbourg, écrit pour présenter l'œuvre d'Udalscalc, « abbé de pieuse mémoire », donc après 1151. L'auteur du prologue s'efface complètement dans la présentation pour mettre en relief l'œuvre de l'abbé, « musicorum peritissimus ».

Le tonaire, sans titre, fait suite au prologue. Il est caractérisé par l'emploi de sous-groupes (*varietas*), à l'intérieur de certaines différences, dans lesquels sont rassemblées les antiennes débutant par la même formule d'intonation.

Cet élément caractéristique se retrouve dans un autre manuscrit plus ancien et plus complet, le tonaire d'Ottobeuren (Clm. 9921).

Ce tonaire a souvent été assigné à l'année 1064 ou à l'année 1100 environ [3], époque trop élevée en raison de l'emploi — surtout en Bavière ! — de la notation diastématique sur lignes colorées. Un examen plus approfondi [4] invite à replacer le manuscrit un siècle plus tard, ce qui est très raisonnable : le Clm. 9921 daterait donc de l'an 1160, soit dix ans environ après la mort d'Udalscalc et il aurait

---

1. Herzog August Bibl. 4641 (Gud.lat. 8° 334), de plusieurs mains des XI et XIIe s. Le tonaire se trouve ff. 139v-174v, mais le manuscrit contient encore un *Breviarium officiorum ad Missam* (fol. 83-112) ou tonaire classant les introïts suivant les pseudo-modes grecs.

2. *Des Abtes Udalskalk von St. Ulrich in Augsburg « Registrum tonorum »*, mitgetheilt von Dr. Ph. Jaffé (*Vorbemerkung*, signée de Steichele) : *Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg* II, 1859, pp. 68-78.

3. H. SOWA (*Zu Hds.Clm. 9921 : Acta musicol.* V, 1933, p. 60) et *Le Graduel romain*. II. *Les Sources* (p. 79), assignent le ms. à 1064 ; W. LIPPHARDT (*Der karoling. Tonar von Metz*, p. XII, sigle *Ot*) le place au XIIe s. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung...* (1969), pp. 110, 116, 128 : 2e moitié du XIe s.

4. H. SCHWARZMAIER, *Mittelalterliche Hds. des Kloster Ottobeuren* : *Studien und Mitteilungen* 73, 1962, pp. 13-14, n° 7. — W. IRTENKAUF, *Das Tonar von Ottobeuren* : « *Ottobeuren* », *Festschrift zur 1200 Jahrfeier der Abtei* (1964), pp. 165-169. Il est assez surprenant de constater que l'A. donne le manuscrit de Wolfenbüttel comme plus ancien que le Clm. 9921 (*art. cit.*, p. 166, note 84). L'antériorité du Clm. 9921 découle de la comparaison paléographique et de la comparaison des deux tonaires.

ainsi été écrit à Ottobeuren, pendant l'abbatiat d'Isingrin (1145-1180), ancien moine de Saint-Ulrich et Afra d'Augsbourg.

C'est donc Isingrin qui aurait apporté de son monastère d'origine le tonaire que nous trouvons dans le Clm. 9921 et qui n'est autre que celui d'Udalscalc. L'identification du tonaire du Clm. 9921 (fol. 21 ss., sur 3 colonnes), quoique sans titre, avec le tonaire d'Udalscalc, ne laisse place à aucun doute : les introductions théoriques sur chaque ton, la subdivision de la différence en sous-groupes (*varietas*), l'ordre même des différences et des *varietates*, qui se distingue si nettement de l'ordre adopté par les autres tonaires allemands, est identique au contenu du manuscrit de Wolfenbüttel. Seule divergence entre les deux manuscrits : le Clm. 9921 est complet, il cite toutes les antiennes du répertoire, tandis que celui de Wolfenbüttel se limite à un choix d'exemples, ce qui est normal dans le sens de l'évolution des tonaires.

Cependant, sur le nombre des subdivisions en *varietates* — mais non sur le nombre et l'ordre des différences, nos deux manuscrits sont parfois en léger désaccord. Ces divergences s'expliquent sans doute par la remarque du présentateur du manuscrit de Wolfenbüttel qui constate : « *antiquus ordo in quibusdam tonis mutatus est, id est in primo, in tertio, in septimo et in octavo* » (éd. Jaffé, p. 69).

Or, c'est précisément sur ces tons et sur le VIe que portent les divergences de détail, divergences qui ne sauraient infirmer l'identité des deux tonaires : le Clm. 9921 et Wolfenbüttel 4641 sont tous deux des copies du tonaire d'Udalscalc.

Cependant, le Clm. 9921 ajoute à la partie commune un classement des répons nocturnes suivant les huit tons (f. 30), les invitatoires et antiennes de procession et enfin le tonaire des pièces du Graduel (f. 32^{v}), avec — mis à part — les Traits (f. 38^{v}-39). Il n'est pas certain que ce tonaire de la Messe soit aussi d'Udalscalc. Son titre assez singulier (*Incipit registrum sive tonarius gradualis*), ajouté en marge de seconde main, sans doute pour mieux marquer un rapprochement avec le titre primitif du tonaire de l'Office (gardé par le seul ms. de Wolfenbüttel) : *Incipit registrum tonorum...*

La première opération à faire sur le tonaire de la Messe du Clm. 9921 est de le comparer aux graduels d'Ottobeuren (Clm. 27130) et d'Augsbourg (Clm. 6428), sur les cas où il est possible d'enregistrer des variantes [1] :

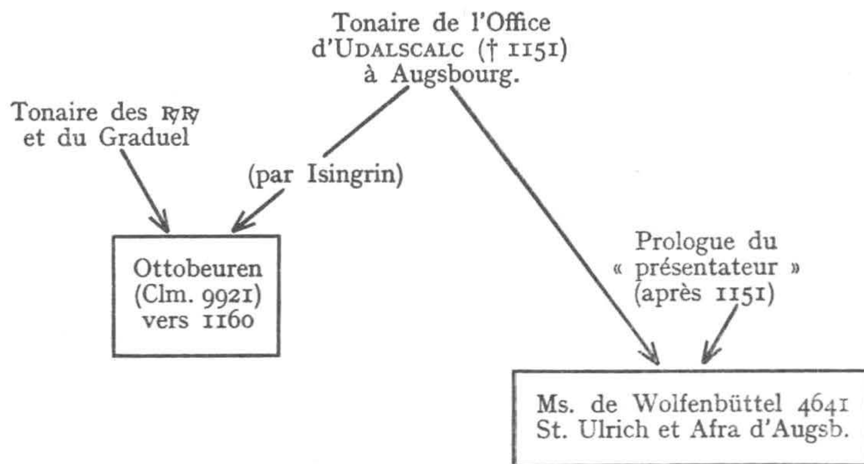
---

1. Il serait parfaitement inutile d'aligner ici des cas sur lesquels tout le monde tombe d'accord, tel que *Dicit Dominus Petro*, dans le groupe des manuscrits germaniques.

	Tonaire Clm 9921	Frutolf	Graduels	
			Ottobeuren	Augsbourg
INTR. *Victricem*.........	VIII	VIII	III	VII
Deus dum egreder. .	III	III	VIII	VIII
Deus in loco.......	V	V	VII	VII
Probasti..........	VII	VIII	VIII	VII

Il apparaît donc que les théoriciens sont le plus souvent d'accord (3 fois sur 4) entre eux, contre les deux graduels. Il existe assurément des cas où d'autres graduels allemands [1] qui trouvent accord sur les quatre cas cités avec notre tonaire. Mais ce nombre de rencontre est trop faible pour déterminer l'origine du tonaire du graduel du Clm. 9921.

En définitive, l'œuvre d'Udalscalc peut-être restituée par la comparaison des deux manuscrits dont les relations s'établissent selon le schéma suivant :



Ce qui est commun aux deux manuscrits (prologues théoriques des tons et gloses sur les différences) doit être restitué à Udalscalc. Ce qui est propre à l'un ou à l'autre des deux laisse place à la discussion. Ainsi, dans Wolfenbüttel 4641 un distique avec notation musi-

1. Tels que les graduels de Stuttgart et ceux de Salzbourg : ces derniers sont plus fréquemment d'accord avec le Clm. 9921 sur des cas considérés ici.

cale conclut le prologue théorique de chaque ton [1], mais ces vers manquent dans le tonaire du Clm. 9921 : ils ont été ajoutés plus loin (f. 39ᵛ) au milieu des schémas.

Les descriptions exposant l'ambitus théorique de chaque ton sont visiblement inspirées par Bernon : Udalscalc glose sobrement le texte de son savant devancier sans pourtant céder, comme Frutolf, à des développements qui tournent au commentaire. Voyons simplement le prologue théorique du premier ton dans les trois auteurs pour nous rendre compte comment Frutolf et Udalscalc ont traité leur modèle :

BERNON (GS. II 79 s.)	FRUTOLF (éd. Vivell, p. 113)	UDALSCALC M = Clm. 9921, f. 21 s. W = Wolfenbüttel 4641
Autenticus protus	Autentus protus qui et dorius	Autenticus protus
constat ex prima specie diatessaron superius	constat ex prima specie diatessaron superius quae est ab *a* ad *d* id est a mese ad paranete diezeugmenon et ex prima specie diapente *etc.*	constat ex prima specie diatessaron superius
	. . . .	
Hujus ultima syllaba in *Seculorum, Amen*	...ultima vero seculorum Amen syllaba	Hujus *Seculorum, Amen* incipit in A acuto hoc est in mese cujus ultima syllaba
	. . . .	
altius distat a finali	distat au. altius a finali	altius distat a finali D (*omitt.* D *ms. M*) i.e. lychanos hypaton, diatessaron intervallo in G i.e. in lychanos meson.
diatessaron intervallo		
	semiditono...	
NOANNOEANE	NONANNOEANE	NONANOEANE

Nous avons omis les passages propres à Frutolf seul (voir éd. cit.) qui développe son modèle plus longuement qu'Udalscalc.

1. Par ex. au premier ton : *Concinit equisoni modulum sic formula proti, Hac ex lege protus autenticus sit tibi notus.* Les autres vers des tons II-VIII sont édités par Jaffé (*art. cit.*, pp. 70 ss.). On les retrouve dans le curieux tonaire de Vienne, Cpl. 787 (et Zwettl 328) intitulé aussi « *Registrum tonorum* ». Voir plus haut, pp. 184, 286.

Au premier ton, l'auteur du *Registrum tonorum* emprunte aux tonaires italiens la règle d'utilisation des antiennes-types : *Ad judicium primi toni haec antiphona ponitur...* (cf. p. 202). Il reprend à son compte la « règle du quilisma d'intonation » énoncée par Bernon (GS.II, p. 80 A), mais que Frutolf avait laissé tomber :

BERNON. (GS. II, page 80).	UDALSCALC. (M, f° 22).
Hae antiphonae,	Hae antiphonae,
licet a finali incipiant, tamen	
quia per quilismata	quae qualismata
	vel tremulas habent
quae nos gradatas neumas dicimus,	
magis gutturis quam chordarum vel	
alicujus instrumenti officio modulantur.	in prima, vel secunda vel tertia syllaba ad eumdem modum pertinent
	quamvis a quibusdam
potius hujus differentiae sono	secundae differentiae
quam principali ipsius authentici	
promantur modo.	ascribantur.

Il est manifeste que l'auteur visé par Udalscalc dans l'incise finale est Bernon qui place précisément ces antiennes en deuxième différence, alors que Frutolf les avait réintégrées dans la série initiale commune. Udalscalc adopte un moyen terme et il constitue un sous-groupe, la troisième « *varietas* » de la première différence pour les antiennes qui emploient la montée quilismatique soit sur la première, soit sur la seconde soit sur la troisième syllabe [1].

QUILISMA				
sur la *première* syllabe :			*Glo-*	*ri-a tibi Trinitas*
			Se-	*nex puerum...*
			Si	*offers...*
sur la *deuxième* syllabe :		*Quod*	*u-*	*ni ex minimis...*
sur la *troisième* syllabe :	*Ec-*	*ce*	*ve-*	*niet Deus...*
	Tri-	*bus*	*mi-*	*raculis...*
	Cum	*su-*	*ble-*	*vasset...*

1. Dans le tableau de neumes qui précède le tonaire (au fol. 20v), on lit bien *qualisma*, comme dans le texte transcrit plus haut. Ce manuscrit n'avait pas été collationné dans mon édition des tableaux de neumes des *Études grégoriennes* I, 1954, pp. 54 ss. — A propos de neumes, il est intéressant de

Bernon et Udalscalc ont donc à bon droit établi une différence — ou au moins une *varietas* — pour ces antiennes dont la caractéristique propre est l'emploi d'une formule quilismatique. Ils auraient pu, tout aussi bien, créer une division semblable pour les antiennes en tetrardus plagal qui débutent par le même groupement neumatique (sur d'autres intervalles, évidemment), telles que : *Malos male perdet Angelus autem Domini, Dixit autem paterfamilias...*, etc.

Mais un émiettement de la classification ne va pas toujours sans entraîner quelques erreurs ou doublets : ainsi, dans le tonaire d'Udalscalc, l'antienne *Adorate Dominum* se retrouve dans deux variétés voisines (M, f° 26v) et l'antienne *Omni tempore* deux fois de suite dans la même *varietas* (M, f° 24v), ce qui est plutôt une erreur de copiste. De même l'ant. *Tanto tempore* (f. 25v), mais les neumes indiquent qu'il s'agit ici de deux mélodies substantiellement différentes.

Parmi les pièces liturgiques citées, on trouve des antiennes tirées des offices propres : de sainte Afra, patronne du monastère d'Udalscalc : les pièces viennent de l'office d'Hermann Contract (cf. p. 236, note 3) ; de l'office de saint Grégoire (comme dans Rheinau 28 et non comme dans Hartker : cf. p. 236, note 4) ; de l'office des saints Benoît, Gall, Otmar, Nicolas et Denis. Les pièces propres citées se retrouvent dans les antiphonaires monastiques allemands ou helvétiques édités par Dom Hesbert (CAO.I et II).

***

De cette enquête sur les tonaires allemands, il ressort que c'est Bernon de Reichenau qui a le plus influencé les théoriciens allemands et qui exercé le plus de poids dans la tradition de l'enseignement musical en pays germanique : il suffit pour s'en convaincre de considérer la liste des manuscrits qui nous ont transmis son traité et son tonaire jusqu'à une époque assez avancée, en tenant compte des manuscrits perdus qu'il faudrait ajouter à cette liste.

Les auteurs plus récents ont à bon droit pris son travail comme base du leur. Bernon a fait école parce qu'il a gardé la mesure entre un conservatisme trop étroit et les innovations trop hardies. Si son système de classement des différences psalmodiques est très nouveau,

---

relever les termes adoptés par le copiste ou le notateur, lorsque la notation d'une pièce est omise parce que déjà notée auparavant : *Sensus flatus sursum* (M. f° 27), ou *Flatus sursum*. Le terme *flatus* est une transposition latine de *(p)neuma*. Quant à *sensus*, il faut le rapprocher de l'expression *Prex cum sensibus* des sacramentaires.

en considération de l'ordre traditionnel, il reste néanmoins très logique et parfaitement défendable.

Après Bernon, la création de sous-groupes, chez Frutolf, mais surtout chez Udalscalc, ne fait qu'apporter des complications inutiles. Mais le tort le plus grave des tonaires postérieurs à Bernon a été une recherche de l'exhaustivité absolue dans les classements. En voulant introduire les antiennes du Psautier et les pièces responsoriales dans les divisions du tonaire, Frutolf, Udalscalc et les autres ont ajouté bien des difficultés aux problèmes de classement soulevés un siècle plus tôt par Réginon.

Mais l'évolution inverse, c'est-à-dire la réduction du tonaire se dessine également en Allemagne : du tonaire complet (Volltonar), nécessaire dans les régions où la notation neumatique est encore usuelle, on passe au tonaire d'étude abrégé (Kurztonar), qui, surtout à partir du XIIIe siècle, deviendra la base commune de l'enseignement sur les huit tons. Une telle évolution se dessine dans d'autres régions, en particulier dans le diocèse de Liège et dans le Nord de la France, où elle s'est amorcée plus tôt qu'en pays germanique.

CHAPITRE VIII

LES TONAIRES DES ZONES DE TRANSITION : TONAIRES DE L'ÉCOLE DE LIÈGE

1. L'École de Liège :

Depuis le Haut Moyen-Age jusqu'à 1559, l'ancien diocèse de Tongres, — puis, au XIe siècle, de Liège — s'étendait de Louvain à Aix-la-Chapelle et, d'autre part, de la Basse-Meuse (aujourd'hui hollandaise) jusqu'à Revin. Sur son immense territoire s'élevaient des abbayes célèbres telles que Stavelot, Gembloux, Saint-Jacques de Liège, Saint-Laurent de Liège, Saint-Trond et enfin, quoique plus à l'écart, Saint-Hubert.

De par leur situation géographique, ces églises et monastères de la vallée de la Meuse étaient en contact avec les églises de Trèves et de Cologne aussi bien qu'avec celles des régions qui devaient un jour prendre les noms de Lorraine et de Champagne. La vallée de la Meuse et la principauté de Liège apparaissent donc essentiellement comme des zones de transition entre l'Est et l'Ouest, c'est-à-dire entre deux régions dont le répertoire liturgico-musical (graduel, antiphonaire, tropaire, séquentiaire) était déjà différencié dès la fin du IXe siècle.

Si dans la vallée de la Meuse les travaux d'orfèvrerie, la sculpture de l'ivoire et la décoration des manuscrits ont manifesté très tôt les qualités de « l'art mosan » [1], la fusion des cloches et clochettes, très répandue dans cette même région [2], laisse entrevoir l'intérêt que l'on portait alors aux questions d'acoustique et partant à l'*Ars Musica*.

---

1. Voir *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège* [catalogue de l']. Exposition internationale, Liège (sept.-oct. 1951), Paris (nov.-déc. 1951).
2. J. Smits van Waesberghe, *Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen*, Erste Deel : *De Luiksche Muziekschool...*, pp. 269-310. — *Cymbala* (Roma, 1951), Musicological Studies & Documents, 1.

Ce n'est pas au VIIIe siècle que remontent les premiers exemples d'activité dans le domaine musical, puisque l'origine liégeoise doit désormais être refusée au plus ancien des tonaires [1]. Les premiers témoignages de recherche dans le domaine musical restent donc les corrections de l'antiphonaire, faites à l'instigation d'Otveus — ami de Sedulius Scottus [2] — entre 854 et 877, et surtout les compositions de l'évêque Étienne de Liège († 920) : office de l'Invention de Saint-Étienne, office de la sainte Trinité et office propre de saint Lambert [3].

Étienne de Liège, formé à Metz, avait eu pour condisciple à l'école palatine le futur évêque d'Utrecht, Ratbod (901-908), ami de Réginon de Prüm. Il avait pris contact avec Hucbald, par lettres, sur des questions d'hagiographie [4]. Il est l'auteur des trois offices mentionnés, auteur des textes mais encore compositeur des mélodies [5] : ces mélodies sont composées suivant l'ordre numérique des tons, ce qui était pour l'époque une innovation. Étienne de Liège s'est d'ailleurs expliqué du « procédé » dans sa lettre préface de l'office de saint Lambert : « Exinde, musicae artis ratione authentica, subnectuntur cum antiphonis responsoria nova, in quibus ordini lectionis respondet series tonorum, quatenus sibi aequando, extendi queat numerus horum. » [6] Sans doute, Étienne s'est vu obligé de justifier une innovation et de prévenir la surprise qui en résulterait...

Plusieurs antiennes de l'office de saint Lambert ont reçu dans le manuscrit probablement contemporain de l'évêque [7] une numérotation des tons psalmodiques faite au moyen d'un système de lettres

1. Le nº 49 du *Catalogue* cité à la note 1 (p. précéd.) est précisément le Psautier et Tonaire du VIIIe s. (B.N.lat. 13159) que le Prof. E. A. LOWE rattachait alors à la région de Liège (voir Chap. 1, pp. 25-29).

2. Otveus envoie au prêtre Amub (inconnu par ailleurs) un *nocturnale antiphonarium* en vue de le corriger de toute « falsitate » (MGH. *Ep.aevi kar.* VI, p. 197).

3. Antoine AUDA, *L'École musicale liègeoise au Xe siècle : Étienne de Liège*, Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, Coll. in-8º, t. II, fasc. 1 (Bruxelles, 1923), pp. 58 ss., 113 ss., 187 ss.

4. R. JONNSON, *Historia, Études sur la genèse des offices versifiés* (Stockholm, 1968), pp. 130-140.

5. A. AUDA, *op. cit.* L'étude des deux premiers offices (Invention de st. Étienne et Trinité) mériteraient d'être reprise de manière plus critique sur la base d'un dépouillement d'anciens antiphonaires.

6. Texte cité par A. AUDA, *op. cit.*, p. 163, n. 1. — R. JONNSON, *Historia*, p. 129 (n'a pas tiré parti de ce texte pour la critique de l'office). Si Etienne justifie ce procédé, c'est qu'il est nouveau : faut-il en induire que l'office de saint Lambert est le premier des trois qu'il ait composé ?

7. Bruxelles, B.R. 14650-59 : voir la notice du catalogue de l'*Art mosan* cité à la note 1, nº 58 (S. CLERCKX) et ci-dessus, p. 80 (paragr. *b*).

qui ne se retrouve que dans ce manuscrit et dans celui du diocèse de Trèves [1].

Mais ce dernier manuscrit et le tonaire de Réginon ont cité deux antiennes propres en l'honneur de saint Lambert [2] : trouve-t-on dans ces citations anciennes un argument défavorable à l'origine liégeoise de cet office ? Il n'en est rien, car les pièces citées viennent d'un office *plus ancien* que celui d'Étienne, mais qui a néanmoins subsisté dans la tradition, comme le fait s'est produit d'autres fois dans les offices anciens [3]. Ici encore s'applique la « loi des doublets » : Toute pièce de chant formant doublet et repoussée en second rang, là où une seule pièce est habituellement nécessaire, est le vestige d'un état plus ancien qui comportait cette seconde pièce — et elle seule — comme pièce choisie à ce poste. Durant une période de transition, qui peut parfois se prolonger longtemps, la pièce primitive subsiste à la suite de la nouvelle [4].

La série d'antiennes qui forment doublet à la fin de l'office de saint Lambert ne semblent donc pas l'œuvre d'Étienne de Liège : elles ont une tradition manuscrite distincte de l'ensemble de l'office [5] et sont probablement plus anciennes que cet office. L'œuvre musicale d'Étienne révèlerait peut-être à l'analyse l'application de certains principes théoriques [6] ou certaines préférences pour une différence psalmodique à l'exclusion d'une autre plus traditionnelle. Mais faute d'édition critique de ces offices [7], il est impossible de tirer une conclusion solide en ce domaine. Il faut donc en arriver aux écrits théoriques composés par les maîtres connus et par les auteurs ano-

---

1. Voir plus haut, p. 103 (*Le groupe mosan*).

2. *Lantbertus, Christi martyr* (Réginon, CS.II 16 ; Ms. de Leipzig I 93, f. 108v ; AUDA, p. 196) ; *Laudemus Dominum in beati...* (CS.II, p. 18 ; Leipz. fo 108v ; AUDA, p. 197).

3. Par ex. celui de saint Martial de Limoges, ou celui de saint Louis.

4. Cette « loi » m'a été transmise oralement par G. Beyssac : cette loi, découverte dans l'euchologie par M. Chavasse, a été appliquée à l'étude des manuscrits notés par G. Beyssac. J'ai pu depuis en faire bien souvent la vérification. En fait, cette « loi » est un compromis entre l'acceptation d'une pièce nouvelle et l'attachement à une pièce traditionnelle.

5. Leipzig, Rep. I 93, f. 108v (ci-dessus, p. 51) ; Ms. de Ste Croix, cité par AUDA (p. 196) ; tonaire de Réginon (CS.II 16 A, 18 B).

6. Si les pièces du Protus authente peuvent théoriquement se développer dans l'octave de ré, en fait, les pièces du « vieux fonds » plafonnent le plus souvent au do supérieur : mais les compositions carolingiennes et médiévales en protus utilisent tout l'ambitus théorique et passent presque obligatoirement par le ré supérieur.

7. L'office de l'Invention de St. Étienne et celui de la Trinité sont conservés dans un nombre de manuscrits assez considérables.

nymes qui forment ce groupe qu'il est convenu d'appeler l' « École de Liège » [1].

L'essor de l'école de Liège est postérieur à la « parution » des écrits de Guy d'Arezzo [2] et son activité a été en grande partie stimulée par les écrits du camaldule italien. C'est en effet dans la principauté liégeoise qu'a été composé l'un des plus importants commentaires du *Micrologus* [3]. Quant au *De Musica* d'Aribon [4], composé vers 1070, il peut se ranger, lui aussi, parmi les commentaires du *Micrologus*, mais il n'est pas absolument certain que cet ouvrage ait été écrit à Liège [5] : en tout cas, il a été connu dans les abbayes liégeoises très peu de temps après sa composition.

Deux autres traités anonymes appartiennent avec plus de certitude au cercle de Liège : il s'agit d'abord de l'anonyme édité par Wolf [6], d'après un manuscrit de Saint-Jacques de Liège [7], *De musica sive modulatione cantus*, composé à la fin du XIe siècle. L'auteur traite des questions classiques relatives à la psalmodie [8], mais ces chapitres consacrés aux différences psalmodiques et aux finales des antiennes ne sauraient être assimilés à un tonaire proprement dit, malgré les citations de pièces apportées dans l'exposé : l'ouvrage est un traité.

Le second traité, les *Questiones in Musica*, a été édité d'après le

---

1. J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Muziekgeschiedenis*... Deel I. — *Some Music treatises and their interrelation : A School of Liège* (ca. 1050-1200) : *Musica Disciplina* III, 1949, pp. 25-31 ; 95-118.

2. Le *Micrologus* est postérieur à 1026. Fait notable, le *Dialogues* du Ps. — Odon était considéré par l'École de Liège (mais aussi en Allemagne du Sud, en particulier à Augsbourg, dès le XIe siècle) comme une œuvre de Gui d'Arezzo : voir *Rev. de Musicol.* LV, 1969, pp. 135-136. Le *Dialogue* est utilisé, sans référence, par l'auteur anonyme des *Questiones in Musica*.

3. Cet ouvrage, édité par J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Expositiones in Micrologum*... Amsterdam, 1957, pp. 99-172, cite à plusieurs reprises l'office de saint Lambert et en particulier l'antienne *Magna vox* (cf. *Muziekgeschiedenis*... I, 119 et *Musica Disciplina* III, 1949, p. 95).

4. Édition J. SMITS VAN WAESBERGHE dans CSM.2 (Rome, 1951) : en faveur de l'origine liègeoise, voir *Muziekgeschiedenis* I, pp. 53 ss. et *Musica Disc.*, *art. cit.*, pp. 95 ss.

5. J. KREPS (*Aribon de Liège, une légende : Rev. belge de musicologie*, II, 1948, pp. 138-143) maintient l'appartenance à Freising.

6. Johannes WOLF, *Ein anonymer Musiktraktat des elften bis zwölften Jahrhunderts* : *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* IX, 1893, pp. 186-234.

7. Darmstadt, Hessische Hochschule- und Landesbibl. 1988 (écrit vers 1100 à St. Jacques de Liège), fol. 182-189v. Ce manuscrit déjà utilisé plus haut (p. 163) contient le tonaire de Bernon. Sur le traité édité par Wolf, voir J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Muziekgeschiedenis*, I, pp. 188-217.

8. *De terminationibus Seculorum Amen* (f. 183 = éd. Wolf, p. 199) ; *de finalibus autenticorum et discipulorum* (fol. 184v = Wolf, p. 207) ; *de cantuum inceptionibus* (éd. Wolf, p. 211).

même manuscrit liégeois [1] et d'après une copie exécutée à Saint-Laurent de Liège [2] : l'auteur — « *qui valens fuit Musicus* » (Jacques de Liège, CS.II, 326 B) — en serait Rudolf, prieur puis abbé (de 1108 à 1138) de Saint-Trond [3], ou Francon de Liège [4].

L'auteur des *Questiones* pille Odon (cf. éd. citée p. 34 et 40), cite l'*Enchiriadis*, Bernon et Aribon. Il mentionne les antiennes-types des tonaires *Primum querite*... (pp. 98-99), notées suivant un système très particulier de notation à une seule ligne [5], et enfin les vers *Quattuor ecce tropi*, dont il est un des plus anciens témoin.

La notation très particulière des antiennes-types est à rapprocher de celle du tonaire contenu dans le Clm. 14965ᵃ, acheté en 1801 par C. Th. Murr pour la bibliothèque de Saint-Emmeran (v. ci-dessus p. 151). Dans ce manuscrit, où se décèlent maintes traces de la doctrine de Gui d'Arezzo (f. 1ᵛ Notes de la gamme Γ A B C, etc. et Hymne *Ut queant* avec clés la sol fa mi, etc.), le tonaire a été copié sur un modèle liégeois : on y remarque, à la cinquième différence du premier ton, l'antienne propre de saint Lambert, *Magna vox*, qu'il était possible, suivant le commentateur liégeois de Gui, de classer sous diverses différences [6]. Enfin, après le tonaire (f. 7ᵛ-8), on a tracé des cercles sécants identiques à ceux du traité de Jean Cotton ou Jean d'Afflighem.

---

1. Darmstadt 1988, fol. 110ᵛ-143ᵛ.

2. Bruxelles, B.Royale 10162-166 (xvᵉ s.), f. 54-79 : cf. *The Th.*, pp. 58-62.

3. Rudolf STEGLICH, *Die* Questiones in Musica. *Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmasslicher Verfasser Rudolf von Sankt Trond* (1070-1138) : *Publikationen der intern. Musikgesellschaft*, Beihefte 2, Heft 10 (Leipzig, 1911) : réédition en préparation. Une controverse s'est élevée entre C. VIVELL (*Gregoriusblatt*, 1913, pp. 56 ss., 70 ss.) et STEGLICH (*ibid.*, pp. 110-113 ; cf. 1914, nº d'avril-mai) au sujet de l'auteur supposé du traité. Depuis, J. SMITS VAN WAESBERGHE a signalé un nouveau manuscrit des *Questiones* (Copenhague, Royal Libr. Ny Kgl. S 73 8º, du xiiᵉ s., ff. 1ᵛ-37 : cf. CSM.2, p. iv) ; d'autre part, des extraits du traité ont été faits par le compilateur anonyme d'un traité de musique contenu dans le Vat.lat. 4357, f. 57 ss. (cf. P. FISCHER, *The Th.*II, p. 95).

4. J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Muziekgeschiedenis der Midd.* I, 253-265.

5. Facs. dans STEGLICH, *art. cit.*, pp. 98-99. Suivant une chronique de 1099 citée par J. SMITS VAN WAESBERGHE (*De... Guidone* Aret. 1953, p. 11, n. 2) c'est Rudolf de St. Trond qui aurait introduit dans son monastère la notation diastématique permettant la lecture à vue.

6. Cum enim hae antiphonae *Ite dicite Johanni* et *Magna vox* eiusdem modi sint, tamen *Seculorum Amen* diversis modis secundum diversa principia aptatur ad illas... (J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Expos. in Microlog.*, 1957, p. 135). L'ant. *Magna vox* est éditée par AUDA (*Étienne de Liège*, p. 186) et citée par Jacques de Liège (CS.II 328 B).

2. Le tonaire de Jean d'Afflighem :

L'Abbaye d'Afflighem, dans l'ancien diocèse de Cambrai avait été restaurée peu avant 1075. A la fin du XIe siècle, elle était dirigée par l'Abbé Fulgence (1088 ou 1089-1121) qui porta la vie religieuse de son monastère à un niveau très élevé [1].

C'est là que le moine Jean Cotton serait venu se retirer sous la direction de l'abbé Fulgence (1088-1121), auquel il dédia son ouvrage sur la musique [2]. Une controverse s'est élevée sur les termes de cette dédicace : « *Venerabili ang(e)lorum antistiti fulgentio... qui prudentia pollet et sanctitate fulget* » (CSM. I, p. 44).

Suivant Flindell [3], l'ouvrage s'adresserait à saint Anselme, abbé du Bec, puis primat d'Angleterre, d'où l'expression « brillant évêque des Anglais ». Pour Smits van Waesberghe, c'est plus simplement à un prélat du nom de Fulgence (« *viro scilicet ex re nomen habenti* ») que l'œuvre est dédicacée. Il faut bien reconnaître que la première hypothèse, basée sur des arguments de critique interne — une subtile analyse du Prologue — ne cadre pas bien avec les données de la critique externe : comment en effet expliquer que l'œuvre de ce moine Jean, soi-disant disciple de saint Anselme, à l'abbaye du Bec en Normandie, ne nous soit parvenu dans aucun manuscrit français ou anglais [4] ?

La diffusion du traité implique plutôt que l'auteur vivait dans la « zone Est » ou à proximité, par exemple dans un pays de transition tel que le diocèse de Liège [5], un des premiers centres cisalpins qui se soit ouvert à la doctrine du théoricien italien Gui d'Arezzo...

Les connaissances manifestées par Jean Cotton impliquent qu'il

---

1. D'après le témoignage de st. Bernard (*O vere Afflighenium ubi genius affligitur : alibi homines, hic inveni angelos...,*), mais encore d'après l'acte de l'Abbé Fulgence instituant une dîme sur les revenus du monastère en faveur des pauvres : H. P. Vanderspeeten, ... *B. Fulgentii... statutum de decimis* : *Analecta Boll.* IV (1885), 3-7.

2. *De Musica cum tonario*, éd. J. Smits van Waesberghe, Roma, 1950 (CSM.I).

3. Edw. Fr. Flindell, *Joh[ann]is Cottonis* : *Musica Disc.* XX, 1966, pp. 11-30 ; XXIII, 1969, pp. 7-11.

4. Liste des mss. dans l'art. cité de Flindell (p. 11, en note). L'auteur remarque en fin d'article (p. 30) qu'un seul ms. de Cantorbéry, aujourd'hui perdu contient la *Musica Johannis.* Le ms. du Congrès de Washington, signalé par Ellinwood (*Notes* VIII, 1950/51, pp. 650-659) est d'origine mosane (cf. *Musica Disc.* VI, 1952, p. 146). Quant au traité du Vat.lat. 4357, signalé par *The Th...*, p. 95), il est d'origine continentale.

5. Ou la partie septentrionale de l'ancien diocèse de Cambrai.

est informé des notations pratiquées en zone Est, à peine connues — pour ne pas dire ignorées — dans le Nord-Ouest de la France. Ainsi, Jean traite des « lettres-tonaires » [1] et de la notation par intervalles attribuée à Hermann Contract [2], qui furent pratiquement inconnues en France, du moins dans le Nord-Ouest.

Le traité est suivi d'un tonaire qui constitue les quatre derniers chapitres du traité (ch. 24-27) ; les tons y sont groupés deux par deux : Protus (authente et plagal), deuterus, tritus, tetrardus.

Ce tonaire ne figure pas dans tous les manuscrits du traité, mais seulement dans six d'entre eux [3]. Dans deux autres manuscrits, un manuscrit d'Aldersbach (Clm. 2599) et un de Vienne (Cpv 51), le tonaire de Jean est remplacé par un autre tonaire ; dans Vienne 51, il a cédé la place à celui de Bernon (cf. p. 269, W²).

C'est d'ailleurs pour suivre l'exemple de Bernon que Jean s'est décidé à ajouter un tonaire à son traité : mais au lieu d'un grand tonaire, il nous livre un tonaire abrégé, un tonaire d'enseignement, qui ne comporte pour chaque ton qu'un ou deux exemples pour chaque genre de pièces et une ou deux antiennes par différence. « *Paucula exempla sufficiant* », estime Jean : d'où une ou deux antiennes par différence ; un seul répons [4] ; un ou deux introïts, un graduel, un alleluia, un offertoire ; quelques antiennes de communion (une ou deux).

Jean élague ce qu'il considère comme inutile : les formules échématiques *Nonnenoeane*, mais encore les formules latines *Primum querite... Octo sunt...*, car celles-ci ont déjà été mentionnées dans le cours du traité [5] ; enfin, pas de listes d'antiennes, mais seulement des exemples bien choisis. A ce propos, Jean Cotton critique le classe-

---

1. CSM.I, p. 90 (voir plus haut, p. 233 et 246).

2. CSM.I, p. 140.

3. Erfurt, Amplon. in-8° 93 (= E¹ de l'éd. du CSM.I), in-8° 94 (= E²) ; Florence, B.Laurenz. Ashburnham 1051 (= F) ; Karlsruhe 505 (= K) ; Leipzig, Univ. 79 (= Le). Munich, Univ. 8° 375 (XIIIe s.), f. 35-37ᵛ (non collationné dans CSM). En marge du texte, Glaréan a écrit *Ineptus liber*.

4. Les mss. E¹ et E² ajoutent souvent des incipits supplémentaires (voir l'apparatus de CSM.I). Remarquons, pour les répons cités dans le tonaire, plusieurs erreurs de sigles dans l'édition : p. 170, ligne 3, il faut lire *Resp.*, avec le ms. F, et non *Offert.* (le Verset *Ecce* suit d'ailleurs ce répons) ; p. 180 lire ℣ (*Videns vidi*) et non *ant.* ; p. 186, le ℣. *In nomine* du Rép. *Ite* est à réintégrer dans le texte ; p. 193, ajouter le sigle *Resp.* avant *Ecce Agnus Dei* et ℣ avant *Hoc est* ; enfin, p. 198, dern. ligne, *Ant* est à remplacer, la première fois, par *Resp.* et la seconde fois par ℣. On reconstitue ainsi la liste des huit répons cités par Jean.

5. Cap. XI (CSM.I, p. 86) : Jean renvoie lui-même (p. 161) à ce chapitre. Voir dans *Notes* VIII, 1950/51, p. 656, le facsimilé du ms. de Washington.

ment traditionnel de certaines pièces sous telle différence et il discute au passage la position de Bernon (CSM. I, p. 167).

Comme Réginon, Jean élimine les différences superflues [1] : ainsi, en premier ton, il ne garde que six différences sur le total traditionnel de 9 à 11 ; en septième ton, quatre seulement ; en huitième ton, la différence dite « ton pérégrin » est éliminée (cf. CSM. I, pp. 195-200 et 154). Jean ouvre la voie aux réformateurs du chant cistercien...

Les pièces citées sont prises au répertoire universel, mais parfois à des offices propres assez répandus tels que celui de saint Nicolas (*O Paster eterne*, p. 163 ; *Pudore bono*, p. 172), ou celui de l'Invention de saint Étienne, composé par Étienne de Liège [2]. Enfin, Jean cite un seul exemple de répons par ton (voir p. 300, note 4) : l'examen du choix des versets situe cette liste de huit répons dans le groupe germanique et non dans les groupes « Ouest » [3].

Ainsi, par quantité de points, Jean se rattache à la tradition allemande, influencée, dans la théorie, par Gui d'Arezzo, dont il est un des meilleurs commentateurs : cependant, pour son tonaire, il doit plus à Bernon et aux tonaires allemands qu'aux tonaires italiens. Eu égard à ces conclusions de l'analyse, il faut admettre que Jean Cotton a probablement écrit son traité et son tonaire dans cette zone de transition du Brabant et peut-être même à l'abbaye d'Affligem.

3. Le tonaire de Sigebert de Gembloux (?) :

Sigebert (1030-1112), *Magister* à Saint-Vincent de Metz, puis Abbé de Gembloux, un des chroniqueurs les plus connus du Moyen-Age et savant bibliophile, composa les antiennes et répons de saint Wigbert († 962), fondateur de son abbaye, et de saint Maclou : ces compositions semblent perdues [4]. Il s'est intéressé aux traités de musique

1. *Superfluas* (CSM.I, p. 162 ; cf. p. 154). Réginon avait déjà employé le même qualificatif (GS.I, p. 231 A) : mais Jean se distingue de son prédécesseur en ne gardant pas ces différences superflues *ad libitum cantoris*.

2. *Regressus Lucianus* (CSM.I, p. 170) : cf. Auda, *Étienne de Liège*, p. 64.

3. En attendant la publication du tome IV des CAO, consacré aux répons nocturnes — dont les séries ne sont pas identiques à l'Est et à l'Ouest — j'ai reçu cette précision de l'éditeur lui-même, Dom R. J. Hesbert (lettre du 26 oct. 1968).

4. Ou plus exactement non identifiées. En outre, trois hymnes et trois séquences ont été restituées à Sigebert par J. Smits van Waesberghe, *Neue Kompositionen des Johannes von Metz (um 975), Hucbalds von St. Amand und Sigeberts von Gembloux ? : Speculum Musicae Artis* (Festgabe f. H. Husmann), München, 1970, 285-303.

de ses prédécesseurs qu'il cite et résume dans son *De scriptoribus ecclesiasticis* [1] : Aurélien de Réomé, Hucbald, la *Musica Enchiriadis*, Étienne de Liège, enfin surtout Guy d'Arezzo. Tout autre que Sigebert serait sans doute passé très rapidement sur ces ouvrages ou aurait tout simplement omis de les mentionner [2].

Cet intérêt pour les écrits concernant l'*Ars Musica* autorise-t-il l'attribution à Sigebert du traité et du tonaire du manuscrit de Gembloux [3], comme une main anonyme nous invite à le faire, ayant ajouté le nom de l'abbé au titre du traité-tonaire du manuscrit 10078 de Bruxelles ? Une telle démarche est-elle légitime ? C'est le point qui reste à examiner.

Le manuscrit de Gembloux (Bruxelles 10078-95), qui contient plusieurs ouvrages de théorie musicale et un tonaire, n'est en fait qu'un des témoins d'une collection représentée par quatre autres manuscrits ayant groupé des traités autour de l'*Enchiriadis*. Ces manuscrits sont les suivants :

Prague, Univ. XIX C 26 (anciennement Tetschen) [4],
Munich, Clm. 19489, de Tegernsee [5],
Londres, Brith. Mus. add. 17808, d'origine allemande [6],
Saint-Blaise-en-Forêt Noire, manuscrit aujourd'hui perdu, mais décrit et en partie édité par Gerbert [7].

Ces cinq manuscrits contiennent la seconde « collection » d'ouvrages de théorie musicale formée autour de l'*Enchiriadis* [8]. A ce

1. *P. L.* CXL, col. 571 et suiv. Cf. M. MANITIUS, *Gesch. der lat. Lit.* III, 333.
2. Remarquons cependant que l'œuvre musicale de Réginon n'est pas mentionnée au chap. CXI, consacré à cet auteur ; pour st. Odon non plus (ch. CXXIV), mais ici, le cas est très différent (voir chap. suivant, sur les tonaires français).
3. Bruxelles, Bibl.Royale 10078-95 (XI-XII[e] s.) : voir *The Th.*I, pp. 55-57 ; L. GUSHEE, *Aurelian of Réomé*, Diss. 1962, pp. 51-52, 55-58. — Notation neumatique lorraine, surtout ff. 84[v], 88, etc.
4. Description et édition partielle du manuscrit dans l'art. d'E. LANGER, *Ein musikalisches Manuskript des 11.Jahrhunderts* : *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 27, 1902, pp. 64-81 (tonaire édité, avec quelques facsimilés, pp. 73-79). Origine : d'après la notation, le sud de la Principauté de Liège (notation lorraine). Provenance : abbaye cistercienne de Maulbronn en Württenberg, où le ms. se trouvait depuis le XVI[e] s. Langer a consulté le manuscrit lorsqu'il se trouvait au château de Tetschen.
5. L. GUSHEE, *Aurelian of Réomé*, Diss. 1962, pp. 75-76.
6. Ms. de 100 ff. (16,5 × 29 cms.), d'origine probablement allemande d'après la notation neumatique (ff. 15, 19[v]-20, 54, etc.). Acheté par le British Museum le 30 juin 1849 à M. Asher de Berlin. Sur les gardes, références, au crayon, à des manuscrits de la Bibl. du Roi, à Paris, d'une écriture qui rappelle les références analogues de Florence, Laur. Acq. e Doni 33. Sur le contenu, voir CSM.4, pp. 27-28.
7. GS.I 330 et 342, note *a*.
8. Sur la première collection, voir ci-dessus, pp. 66 et suiv.

groupe assez homogène, malgré les additions apportées avant ou après le noyau de la collection, deux manuscrits peuvent être rattachés :

Londres, Brith. Mus. Harleian 3199, manuscrit du XII-XIIIe siècle qui a recueilli quelques pièces de la collection [1] ;

Monte-Cassino 318, compilation de textes de toutes sortes relatifs à la musique et plus particulièrement aux huit modes [2] : ce manuscrit n'est pas un des témoins directs de la collection, mais un témoin indirect, en ce sens qu'il a dû y puiser plusieurs pièces aujourd'hui éparpillées çà et là dans le cours du manuscrit. Aussi, son témoignage sera apporté à l'extrémité du tableau (page suivante) à côté des autres témoins qui contribuent à éclairer l'origine de nos manuscrits ou leurs parentés mutuelles.

A propos du petit traité sur les intervalles en usage dans la musique (*Quinque sunt consonantiae...*), il faut observer que le texte comporte deux recensions différentes, ainsi qu'il en ressort de la comparaison suivante :

A	B
Quinque sunt consonantiae Musice quarum prima et novissima est ea que	Quinque sunt consonantie Musicae :
dicitur	Diatessaron que & sesquitertia dicitur ;
	Diapente quae & sesquialtera,
diapason, in dupla consistens proportio cui contigua succedit ea quae... Sequitur triplū...	Diapason quae et dupla vocatur ;
	Diapente et diapason que & tripla nuncupatur ;
Deinde quadrupla ponitur quae est bis diapason	Bis diapason quae & quadrupla.
Post quae sequuntur duae simpliciores, diapente et diatessaron...	Duas harum id est diatessaron et diapente in frequentiori usu tenemus ; tertia...
TONUS vero in sesquioctava habitudine consistit.	Est autem TONUS quod et sonus.
Semitonium enim appellatur non quodvere...	Semitonium vero est majus & minus.

1. Voir l'analyse du ms. dans CSM.4, pp. 29-30. Ce manuscrit contient un tonaire dialogué, c'est-à-dire rédigé sous forme de questions et de réponses, qu'on retrouve, non sans variantes rédactionnelles et avec d'autres exemples, dans Montpellier Fac. Méd. H. 384 et dans le tonaire de Nevers (Paris, B.N. nouv. acq. lat. 1235 : voir chap. suiv.). La référence au tonaire du Cassin. 318, pp. 238 ss. indiquée par Smits van Waesberghe (CSM.4, p. 30) n'est donc pas valable.

2. *The Th...*, pp. 64-69 et notre ch. v.

LES COLLECTIONS DE TEXTES
autour de la *Musica Enchiriadis.*

	Brux. 10078	Prag. XIXC26	St. Blaise	Clm 19489	Add. 17808	Harl. 3199	M. Cas. 318	Autres témoins
Enchiriadis	1^d	8			1^b	2	c. LI	
Scholies	1^e				2			
« *Quinque sunt consonantiae...* »								
Version A...........	2	1						
Version B			1	1	3	4 incip.		
TONAIRE	3	2	2	2	4	·		
Explication de *Noeane*..		3	6				c. XIX-XLVI	
Versus de tonis :								
« *Indicis a summo* »	1^b		3				c. CIV	
« *Naturam canimus* »....	1^c	4						
« *Clio gesta canens* » ...				4			c. XLVII	+ Mss ital.
Boëce, *de Inst.*		9						
Mensura monocordi			7					
Cassiodore.............	4						c. XXXI	
Isidore................				3				
Aurélien, *Mus. Disc.* ..	7							
Cap. VIII (+ XX)			5	5			c. XXXII-XXXV	
Hucbald	5	7						
Description ou division du Monocorde :								
« *Dimidium...* (GS. I, 122^A/313^A)	1^a	5						Mss. frç. all. ital.
« *Monocordum divisurus...* »				6				+ Mss. all.
« *His poteris...* »	6							
« *Prius divid. est* »			4					+ div.
De mens. monoc. & varietate tonor.		6						+ lat. 8663, Brug. 532
[Ps. ODON] *Dialogus* ...			9					
GUI, *Microlog.*, etc.			10		1^a	1	p. 156	
— *Dim. Monoc.*			8				p. 216	

La recension A est propre aux manuscrits en notation lorraine : Bruxelles 10078-95 (de Gembloux) et Prague XIX C 26 (du sud de la Principauté de Liège). Elle est encore attestée par le manuscrit de Munich Clm. 14663 (f. 25), du fonds de Saint-Emmeran de Ratisbonne, nouveau témoin des relations connues par l'histoire entre les centres bavarois et l'École de Liège [1].

La recension B, éditée par Gerbert (GS.I 338 ss.) d'après un manuscrit de Saint-Blaise aujourd'hui perdu, est attestée par le manuscrit de Tegernsee (Clm. 19489) et par un autre manuscrit allemand (add. 17808), mais encore par le ms. Harleian 3199 (f. 70v) où seul le début du texte, jusqu'à *tenemus*, est transcrit.

Ce texte sur les cinq consonances sert d'introduction au tonaire dans les cinq manuscrits de la collection [2]. La suite du texte dont le début a été reproduit ci-dessus, aboutit à la question des huit modes, puis — après la citation de la formule échématique du premier ton, — devient un tonaire glosé, comportant des listes d'exempla assez nombreux.

Dans le manuscrit de Prague, l'introduction porte le titre *Ratio breviter super Musicam* ; dans celui de Bruxelles, *Sententia cujusdam de ratione tonorum* (f. 76v). Une main postérieure a ajouté le nom SIGEBERTI [3]. L'analyse interne du tonaire autorise-t-elle cette attribution ?

L'édition de Langer [4] permet de suivre dans le détail l'ordonnance du tonaire commun aux quatre manuscrits actuellement conservés, les variantes entre manuscrits portant principalement sur les citations des *exempla*, ainsi qu'on le constatera plus bas.

Le tonaire commence par décrire le ton étudié ; ainsi par exemple le premier ton : *Primus igitur* Lydius *qui grece inscribitur authentus protus, id est magister vel princeps primus, principium suae symphoniae sumit a mese et eamdem terminat lychanos hypaton hoc modo :*

---

1. Voir plus haut, p. 254, un autre exemple de relations entre ces deux régions. — Le Clm. 14663 a plusieurs textes et variantes qui le rapprochent de ce manuscrit de Leyde (B.P.L. 194) provenant probablement de S. Jacques de Liège : cf. J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Muziekgesch. der Midd.* I, 184 ; *The Th.*I, p. 136.

2. Le manuscrit de St. Blaise — aujourd'hui perdu — contenait lui aussi le tonaire : *Habetur hic in manuscripto tonarius per omnes octo modos... prescriptus* (GS.I, p. 342, note *a*). Si Gerbert n'a pas reproduit ce tonaire noté, c'est surtout en raison des difficultés posées par la reproduction des neumes (GS.I 331).

3. Cette addition assez récente (XVIe s. ?) est en tout cas postérieure à l'addition en cursive du XIVe s. qui répète, en marge supérieure du fol. 77 le titre en petites capitales du fol. 76v : *Sententiae cujusdam de ratione tonorum.*

4. *Art. cit. : Kirchenmusikal. Jhb.* XXVII, 1902, pp. 73 ss.

Nonenoeane. Omnis igitur hujus tropi cantus a quacumque corda incipit naturaliter, etc.

Remarquons que Londres, add. 17808 ignore la concordance des huit tons ecclésiastiques avec les pseudo-modes grecs (il supprime simplement du contexte les mentions de ces modes grecs) ; Munich, Clm. 19489, ainsi qu'Harleian 3199 [1], donne l'énumération suivant l'ordre de Boèce (IV, 15), alors que Prague, en accord avec Bruxelles, adopte une énumération tout à fait particulière, comme on peut le constater sur le tableau suivant :

	Clm. 19489 Harl. 3199	Prague XIX C 26 Bruxelles 10078	« Alia Musica »
I	Hypodorius	Lydius	Dorius
II	Hypophrygius	Hypolydius	Hypodorius
III	Hypolydius	Phrygius	Phrygius
IV	Dorius	Hypophrygius	Hypophrygius
V	Phrygius	Dorius	Lydius
VI	Lydius	Hypodorius	Hypolydius
VII	Mixolydius	Mixolydius	Mixolydius
VIII	Hypermixolydius	Ypomixolydius	Hyper- / Hypo- } mixolydius

Ces divergences entre les copies d'un même texte semblent impliquer que l'équivalence entre tons ecclésiastiques et modes grecs a été introduite par les archétypes des sous-groupes : l'original n'aurait donc pas comporté ces équivalences.

Quoiqu'il en soit, le tonaire poursuit l'exposé théorique du ton en question par l'énumération des pièces de chant de la messe : introïts, graduels, alleluia, offertoires, communions ; ensuite viennent les différences psalmodiques des antiennes de l'office (*Gloria Patri... seculorum, Amen*), avec quelques citations d'antiennes comme exemples. Enfin, le *Gloria Patri* des répons prolixes.

Mais ici, divergences de détail entre nos manuscrits : alors que Bruxelles, conformément à la tradition quasi universelle attestée par les antiphonaires de l'office et la majorité des tonaires donne le texte du premier membre de la petite doxologie (*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*), Prague, Londres et parfois Munich notent les deux

---

1. L'énumération donnée par ce manuscrit ne figure pas dans le *De tonis* (ff. 74-79), mais dans le bref paragraphe final *Quomodo vocantur* (*octo*) *toni ? Primus tonus vocatur hypodorius...*, etc. (f. 70ᵛ).

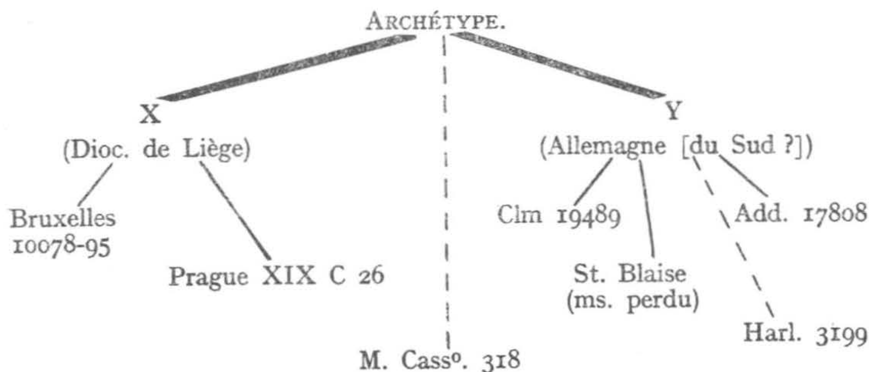
		Prague XIX C 26	Bruxelles 10078-95	Add. 17808	Clm. 19489	
I	ALL	Judicant sci.	Judicabunt	Judicabunt	Judicant	a
	COM	Beati m° corde	Beati mundo	Beati mundo	Beati mundo	b
	ANT	O athleta	O athleta	O athleta	O atheta invictissim.	c
	—	.	.	Speciosus	Speciosus	d
III	ALL	Spiritus Dni.	Spiritus Dni.	.	Sps. Dni.	e
IV	ANT	Sca. Maria	.	.	.	f
	—	Avete magni	Avete magni	Avete magni	Avete magni	g
	—	.	.	Sacratissimi	Sacratissimi	h
V	ANT	Laudem dicite	Laudem dicite	.	.	i
VI	ANT	Dum inventum	Dum inventum	.	Du inventum	j
	—	Cum ergo sint	Cum ergo sint	.	Cum ergo sint	k
VII	ANT	.	.	.	Scorum. velut aquile	l

membres de la doxologie (*Gloria Patri... Spiritui Sancto* + *Sicut erat... seculorum, Amen*) [1]. Cette particularité liturgique ne saurait nous guider pour identifier l'archétype.

L'examen des pièces qui n'appartiennent pas au patrimoine universel de la tradition liturgique nous apportera sur l'archétype des informations plus précises encore. Ici, il faut soigneusement tenir compte de la présence ou de l'absence de ces pièces rares suivant les manuscrits considérés : une pièce citée par tous les manuscrits vient évidemment de l'archétype ; une pièce citée seulement par un ou deux manuscrits est une interpolation faite en cours de diffusion du tonaire. Un relevé sous forme de tableau éclaire cette constatation.

Observons tout d'abord la division de nos manuscrits en deux groupes (pièces *d, h, i*) : Prague + Bruxelles d'une part, Munich + Londres d'autre part (ces deux derniers se séparent sur *e j k l*). Cette observation rejoint la conclusion déjà obtenue précédemment à propos des variantes de l'introduction (*Quinque sunt consonantiae*) et la seconde conclusion tirée de la concordance adoptée par nos témoins entre les tons ecclésiastiques et les pseudo-modes grecs.

De ces trois critères de classement résulte la généalogie de nos manuscrits qui se résume dans le schéma suivant :



Il est évident que les pièces communes à nos quatre manuscrits viennent de l'archétype : inversement, les pièces insérées après la première diffusion n'appartiennent qu'à l'interpolateur isolé (par ex. *f* [2]

1. Dans le ms. de Munich, le notateur n'a parfois noté que le premier membre (tons II, III, VI), alors que le texte donnait les 2 membres.

2. L'ant. *Sancta Maria* (f) est également citée dans le curieux tonaire d'Har-

ou *l*) ou à un des archétypes de groupe X ou Y (ant. *d, h, i*) [1]. Or, il est très remarquable de relever dans la catégorie de pièces venues de l'archétype des chants qui ne sont pas d'origine allemande ou qui n'ont trouvé en Allemagne qu'une diffusion très restreinte : ainsi par ex. l'alleluia *Justus germinabit*, au premier ton [2] et la communion de la Toussaint *Beati mundo corde* [3]. D'autre part, nous relevons deux pièces de l'office de l'Invention de saint Étienne, dû à Étienne de Liège [4], et deux pièces (*c* et *g*) venant d'anciens offices propres dont l'identification apporterait sans doute la clé pour déterminer l'origine de l'archétype [5] : il est probable que celui-ci est d'origine liégeoise, qu'il a été copié sur place (X) et qu'il s'est transmis vers l'est (Y).

L'étude du classement tonal des antiennes ne contredit pas cette conclusion : ainsi, l'introït *Sancti tui* est classé en IVe ton, conformément aux indications des tonaires et graduels occidentaux, alors que la majorité des manuscrits allemands assignent à cette pièce le troisième ton.

Il reste à signaler que Prague et lui seul ajoute au tonaire deux remarques : (f. 10^v) « Duas differentias hic addimus, quas superfluas

---

leian 3199 (f. 76^v), mentionné ci-dessus, p. 303. Cette antienne figure dans la tradition sous deux mélodies différentes une mélodie du Ier ton (*Antiph. Monast.* 1934, Commun de la S. Vierge) et une mélodie du IVe ton : cette pluralité de mélodie implique que la pièce n'appartient pas au fonds primitif de l'antiphonaire grégorien. De fait, on ne la trouve pas dans tous les manuscrits (CAO.III n° 4703) ni dans le tonaire de Metz du IXe s.

1. L'antienne *Sanctorum velut aquilae*, propre à Clm. 19489, est une pièce qui se rencontre surtout dans les mss. allemands (cf. A. DOLD, *Lehrreiche Basler Brevierfragm... : Texte und Arbeiten... Beuron* H. 44, 1954, p. 53) et italiens (CAO.III, n° 4764), mais plus rarement en France.

2. K. H. SCHLAGER, *Thematischer Katalog...*, n° 75. Voir aussi le n° 24 pour l'alleluia *Vindica*, cité au premier ton. Pour l'alleluia *Coeli enarrant* on relève deux mélodies : une inconnue en Allemagne (du Sud), sous le n° 194 et une autre plus répandue (n° 185). Enfin, voir au n° 222 pour l'alleluia *In omnem terram* (VIe ton).

3. Voir, pour cette communion, ci-dessus, page 28. Comme cette communion, l'ant. *Laudem dicite* a été composée pour la fête de la Toussaint dont le répertoire s'est formé durant la seconde moitié du IXe siècle : cette antienne ne figure pas dans tous les manuscrits (CAO.III, n° 3190). Elle est plus probablement d'origine « occidentale » que germanique.

4. Ant. *j* et *k* : *Dum inventum esset* (AUDA, *Étienne de Liège*, p. 65), *Cum ergo sint* (*ibid.*, p. 61).

5. L'ant. *c* (*O athleta invictissimus*) est affectée aux premières Vêpres de st. Germain dans la table nivernaise de Paris, Mazarine, 1708, f. 97 et 100^v et figure dans le Vatican Regin. 255 (XIe s.), f. 23 (BANNISTER, *Mon. Vat.*, p. 84, n° 242) : chose curieuse, les livres liturgiques auxerrois (Auxerre 60 [59], noté, et Paris, B.N.lat. 1029, t. II) ignorent cette pièce : était-elle bien affectée primitivement à st. Germain ? — La pièce *g*, pour plusieurs martyrs, n'a pu être retrouvée.

judicamus. Quae si proferantur neque de IV° neque de VII° tropo sunt, sed qui usu eas didicimus ipsas hic describimus : *Seculorum, Amen — Benedicta tu ; Seculorum, Amen, Post partum* ». Cette remarque concerne les antiennes du IVe ton qu'un certain nombre de théoriciens classe en VIIe ton : ces antiennes ont toujours été — depuis Réginon, — une pierre d'achoppement.

La seconde remarque est une interprétation des formules échématiques *Nonenoeane* [1].

Ces remarques propres au manuscrit de Prague ne viennent pas de l'archétype.

En définitive, l'archétype commun aux deux familles de manuscrits semble bien d'origine liégeoise : mais l'addition *Sigeberti* au-dessus de *cujusdam* dans le titre du traité-tonaire contenu dans le manuscrit de Gembloux a moins l'apparence d'une attribution authentique que le caractère d'un hommage tardif envers un ancien Abbé du monastère.

En tout cas, la collection liégeoise s'est diffusée aussi bien autour de la principauté que vers l'Est, en Allemagne [2] : dans cette perspective, Liège apparaît, parmi d'autres régions privilégiées, comme une terre d'élection permettant la transition vers l'Allemagne de pièces de chant et de textes venus de France.

---

1. Ce texte a été édité W. AMBROS, *Geschichte der Musik* I, p. 445 n. 6 et par LANGER, *art. cit.* du *Kirchenmusik. Jhb.* 1902, p. 79 : il figurait encore dans le manuscrit perdu de St Blaise (GS. I, 331) ; enfin, plusieurs manuscrits tel le Cassinensis 318 (p. 46), donnent la même interprétation.

2. Peut-être même par l'intermédiaire du manuscrit de Tetschen (aujourd'hui à Prague), qui était déjà en Allemagne avant d'appartenir au XVIe s. aux cisterciens de Maulbronn : les 3 répons dits de Fulbert (*Stirps Jesse* etc.) sont ajoutés à la fin du ms. — fol.136 — et notés en neumes allemands.

CHAPITRE IX

LES TONAIRES FRANÇAIS DU Xe AU XIIIe SIÈCLES

La physionomie des tonaires français est assez différente de celle des tonaires allemands. Les circonstances de temps et de lieu expliquent pourquoi le tonaire complet, avec sa liste intégrale d'antiennes, reste inconnu en France à l'époque où, en Allemagne, les théoriciens compilent les grands tonaires. Au Nord de la Loire, la notation diastématique apparaît quelques années avant l'an 1100 : la nécessité du tonaire complet destiné à apprendre méthodiquement tout le répertoire se fait moins pressante qu'en Allemagne où les neumes tracés *in campo aperto* restent en usage jusqu'au XIIIe siècle et même après, suivant les régions. En France, grâce à la notation sur tétragramme tracé à sec ou en couleurs — comme dans les manuscrits italiens — il ne faut plus dix années pour retenir tout le répertoire, mais seulement quelques mois pour apprendre à bien le lire à vue. Aussi, le tonaire qui n'est plus désormais qu'un instrument d'études pour faire connaissance avec la théorie des huit modes se réduit à quelques *exempla* destinés à illustrer concrètement l'enseignement. Il incorpore des éléments théoriques et devient un traité-tonaire, notamment au XIIIe siècle, chez Jean de Garlande, Pierre de la Croix, Guy de Saint-Denis et enfin Jacques de Liège.

L'apparition de la diastématie, plus précoce dans le Nord de la France qu'en Allemagne — et cependant plus tardive qu'en Languedoc — n'explique pourtant pas la réduction du tonaire dès l'époque carolingienne. Il est tout de même singulier que les plus anciens tonaires français, à l'exception d'un seul, le tonaire de Metz 351, soient des tonaires brefs : le tonaire de Saint-Riquier pour les chants de la Messe (voir pp. 25-29), le tonaire de la collection de l'*Enchiriadis* (pp. 66-71) et enfin, le tonaire du Paris, B.N. lat. 4995 pour les chants de l'office.

1. Les tonaires anonymes :

Le ms. Paris, B.N. lat. 4995 de la Bibliothèque Nationale de Paris, contenant des Capitulaires, provient de la bibliothèque des Carmes de Clermont [1]. Au verso du dernier feuillet (f. 38^{v}), une main — différente de celle qui a transcrit les capitulaires pour les années 802 à 806, mais aussi ancienne qu'elle (xe siècle), a ajouté un tonaire réduit ne comportant que la formule échématique d'intonation et quelques incipit : cet incipit représente probablement l'exemple correspondant à chaque différence psalmodique, dont la mention même abrégée (*E u o u a e*) fait complètement défaut.

Après quelques mots grattés, on relève le texte suivant :

[I] Nananoeane — *Ecce nomen Domini. Ecce in nubibus. Apertis. Vade Satanas. Ille homo. Cognoverunt omnes. Heuge [serve bone]. Sint lumbi vestri. Laudate Dominum de celis. Volo Pater.*

[II] Noeais *O sapientia. Assumpsit.*

[III] Aianenoeane — *Tu Bethleem. Dum fortis armatus. Haec est que nesci[vit]. Qui de terra.*

[IV] Noeais *Quaerite. Benedicta tu. Et factum est [in die]. Justi autem. Ne reminiscaris. In mandatis. Sion. Ex Ægypto.*

[V] Neannes *Vox clamantis. Intellige.*

[VI] Annes *In hac ergo [fidei constantia]. Benedictus [Dominus Deus].*

[VII] Noannes *Omnes sitientes. Accipite. Hierusalem. Domine. Non. Erumpant montes. Misit Dominus.*

[VIII] Noeais *In illa die. Missus est. Ego sum. Animae. Veniet fortior.*

Ce tonaire est caractérisé par le choix de ses formules échématiques, différentes pour chaque ton, suivant la liste des manuscrits du cycle de l'*Enchiriadis* [2]. Son choix d'exempla, malgré sa brièveté, permet cependant de déceler son origine. On y rencontre en effet des antiennes propres aux antiphonaires français : *Sint lumbi vestri*

---

1. Paris, B.N.lat. 4995 (38 ff. 23 × 30,5 cms.) : voir le *Catalogue des mss. des départements*, t. XIV, p. XVII, n° 33 ; MGH. *Leges* (In-fol.), I, pp. xxiij et 187 ; MGH. *Leges*, V (In-qu.), t. II, p. xxiv ; W. A. Eckhardt, *Die Capitularia Missorum specialia von 802* : *Deutsches Archiv* XII, 1956, pp. 498-516. La référence de ce manuscrit m'a été aimablement communiquée par M. Jean Vezin, conservateur au Département des Manuscrits de la B.N.

2. Voir plus haut, page 70.

et *Justi autem* [1], pièces des communs du sanctoral qui se retrouvent souvent à la Toussaint dans les manuscrits français. Remarquons surtout l'antienne *In hac ergo (fidei constantia)*, tirée de l'office propre de saint Denis, qui s'est répandu, il est vrai, fort loin de sa source, jusqu'à la périphérie de l'Ile-de-France et même bien au-delà vers l'est et le nord de la France.

Le tonaire du ms. lat. 4995 est donc un tonaire français : mais chaque antienne citée remplace-t-elle bien une différence psalmodique ? Si on ne considère que le nombre des pièces citées, la réponse affirmative est plausible : mais si on examine sous quelle différence ces pièces se chantent habituellement dans les autres tonaires français, la réponse doit être nuancée, car on relève des doublets (plusieurs antiennes pour une même différence).

Certains incipit sont d'ailleurs trop abrégés pour déterminer de quelle pièce il s'agit :

(VII) Hierusalem = *Jerusalem gaude* ou *Jerusalem respice* ?

Non = *Non est inventus* ? ou *Non lotis manibus* ? ou *Non sis mihi* ?

(VIII) Ego sum = *Ego sum in medio* ? ou — — *ostium* ? — — *pastor omnium* ?

Ego sum qui testimonium ? [2]

Remarquons enfin que certaines antiennes qui ne font pas partie du fonds primitif de l'antiphonaire grégorien comportent dans la tradition deux mélodies différentes :

Vade Satanas (pour le premier dimanche de Carême) comporte une mélodie en VIe ton, dans les tonaires de l'Est [3], mais qui se trouve ramenée en premier ton à l'Ouest, moyennant une modification de la cadence finale [4]. Quant aux tonaires helvétiques, ils se partagent pour le choix entre Ier et VIe ton [5].

---

1. Elle ne figure pas dans le tonaire de Metz, mais est citée par Aurélien de Réomé (GS.I, 48 B) ; elle figure aussi dans quelques tonaires helvétiques (OMLIN, *Die sanktgallische Tonarbuchstaben...*, p. 266).

2. Je n'ai retenu que les antiennes propres au ton considéré : il en est bien d'autres ayant même incipit : cf. CAO.III, n° 2588-2604.

3. Tonaire de Metz 351, Frutolf, Hartker et aussi l'*Alia Musica* (éd. Chailley, pp. 93 et 157).

4. Tonaire de Guillaume de Volpiano, *De modorum formulis*, Tonaire du Cassinensis 318 (p. 247), les antiphonaires français, mais encore quelques tonaires et antiphonaires allemands (Udalscalc, Ant. de Quedlinburg, etc.).

5. OMLIN, *Tonarbuchstaben*, p. 245.

Sint lumbi vestri (Toussaint ou Commun des saints) : La tradition de cette antienne se répartit en trois groupes, textuellement et mélodiquement distincts :

A	B	C
I	VIII	III
Sint lumbi vestri / *precincti et lucernae ardentes in manibus vestris : et vos si-miles hominibus... revertatur a nuptiis.*	Sint lumbi vestri / *precincti et lucernae ardentes in manibus vestris, dicit Dominus.*	Sint lumbi vestri / *precincti et lucernae ardentes in manibus vestris.*

La version B (VIIIe ton) est propre aux manuscrits allemands [1] ; la version C (IIIe ton), au texte bref, se rencontre dans quelques manuscrits italiens et français ; la version A (Ier ton) dans les manuscrits français et plus particulièrement dans les manuscrits parisiens [2] et enfin chez Walter Odington, au XIVe s. (CS. I 220, 221). C'est à ce dernier groupe que se rattache le tonaire du manuscrit lat. 4995.

Un second manuscrit rejoint le groupe formé par les deux tonaires précédemment décrit : il s'agit du tropaire-prosaire de Saint Magloire [3]. Comme un certain nombre de tropaires-prosaires, ce manuscrit contient un tonaire réservé aux pièces de l'office et introïts.

Le titre du ton est rubriqué. Viennent ensuite les formules échématiques (*Nonanoeane*) suivant la terminologie de l'*Enchiriadis*, et les antiennes qui permettent de reconnaître le mode (*Primum querite... Octo sunt*) ; enfin les différences psalmodiques groupant chacune quelques antiennes.

Au premier ton, on relève l'antienne *Beatus Audoenus* qui vient de l'office propre de saint Ouen, évêque de Rouen : cet office se retrouve précisément dans les manuscrits notés de Rouen [4], mais non

---

1. Metz 351 et Bamberg lit. 5 ; Karlsruhe, Aug. LX (f. 219v) et les manuscrits helvétiques (OMLIN, *Tonarbuchstaben...*, p. 308).

2. *Alia Musica* (éd. CHAILLEY, p. 183) ; Gui de St. Denis ; Prémontrés, Dominicains ; ant. de Rouen, de Worcester, etc.

3. Paris, B.N.lat. 13252 : cf. *Le Graduel romain*, II, p. 106. L'origine (St. Magloire) a été confirmée par HUSMANN, *Tropen und Sequenzhds.*, pp. 143-144.

4. Fête le 24 août : voir Rouen 248 (f. 72v), 254 (fol. 129) ; Ste Geneviève 2732 (f. 126v). L'ordre des pièces de cet office suit l'ordre numérique des huit tons grégoriens.

dans les manuscrits parisiens notés actuellement conservés, dont les plus anciens ne remontent pas au-delà du XIIIe siècle.

Les antiennes de l'office sont suivies de quelques introïts (*de officiis*). Le tonaire de saint Magloire ne note pas la psalmodie : il la décrit en termes sommaires : *Gloria primi toni incipit a medio ejus et finitur in primo... Gloria septimi toni : Incipit de ultimo ejus sono et finitur in primo.* La description du *Gloria* du huitième ton fait défaut : elle devait être transcrite au fol. 77, mais a été remplacée par des additions de seconde main. Cette lacune peut être suppléée par les formules ajoutées au fol. 1 d'un manuscrit de Boèce écrit à Echternach au XI-XIIe siècle [1] qui donne le texte complet des huit formules :

Gloria primi toni...
Gloria octavi toni incipit de ultimo ejus sono et finitur iterum in illo.

Le tonaire d'introït est généralement d'accord avec l'ensemble de la tradition, mais le plus souvent, en cas de division, il rejoint le « groupe de Saint-Denis » [2] sauf cependant sur trois pièces où le groupe de Saint-Denis n'est pas cohérent :

Introït.

Nunc scio	III St. Magl.	+ Maz. 384, B.N. lat. 9436 + Groupe Paris (21 mss.).
	IV K et R	
Sacerdotes tui	III L, St. Magl.	+ B.N. lat. 1337 (2e main), grad. Paris.
	IV K R	+ Maz. 384, B.N. lat. 9436 + Gr. Paris.
Sancti tui	III St. Magl.	Maz. 384, B.N. lat. 9436 + Gr. Paris (18 mss.).
	IV K R	Arsenal 110 (Paris).

Ces variantes — hésitation dans l'assignation à l'authente ou au plagal — sont négligeables, d'autant plus que le groupe Saint-Denis est lui-même hésitant sur les trois pièces considérées.

Le tonaire de l'office devrait davantage retenir notre attention, car il pourrait contribuer en liaison avec le ms. lat. 4995 et avec le manuscrit de l'Ambrosienne, H 146 inf. à reconstituer le tonaire de la collection formée autour de l'*Enchiriadis*, étudié plus haut (pp. 66

1. Paris, B.N.lat. 10275 : *The Th.*I, p. 112 date l'addition du XIII-XIVe s. date manifestement trop basse.
2. K = B.N.lat. 12050 (Xe s.) ; L = Laon 118 (Xe s.) ; R = Graduel du Mont-Renaud (*Pal.Mus.*, t. XVI) : sur ces trois manuscrits, voir ci-dessus pp. 91-92.

ss.). Ce tonaire très ancien s'est quelque peu effrité au cours des copies successives, mais il est encore possible de retrouver, à l'aide de nos trois témoins, l'ordre des différences et même la liste des exempla qu'il avait adoptés.

D'autres manuscrits français anciens contiennent également des tonaires, mais d'une présentation différente.

Sur les derniers feuillets d'un manuscrit français de la Musique de Boèce, écrit au xe siècle [1], une main à peine plus jeune a ajouté un tonaire sans notation (ff. 126-129). Pour chaque ton, ce tonaire cite les pièces de la messe (y compris graduels, alleluia et offertoires) puis quelques antiennes de l'office (deux ou trois par différence psalmodique) et enfin quelques répons nocturnes.

Pour chaque ton, appelé *tropus*, est indiquée la formule d'intonation *Nonanoeane*, etc. suivie de l'indication, parfois ajoutée en marge, du degré initial du ton psalmodique simple et de la finale propre des antiennes : par ex. au premier ton, *mese* (= la) et *lichanos hypaton* (= ré). Cette indication est à rapprocher, sous une autre forme, de celle du tonaire de Saint-Magloire.

Parmi les pièces citées, il faut souligner la présence de la communion *Dilexisti* parmi les pièces du Ve ton : c'est là un trait qui apparente notre manuscrit au groupe Saint-Denis et à Paris (voir p. 98, note 1).

Le tonaire de saint Claude est également une addition faite au tournant des x-xie siècles à un manuscrit de Florus [2] datant des environ de 850. Cette addition est malheureusement incomplète : le tonaire ne comporte que les quatre premiers tons. Il semble que la fin, qui devait se trouver sur la deuxième colonne du dernier folio du manuscrit a été grattée pour récupérer le parchemin nécessaire à la transcription d'une charte en faveur de Saint-Claude.

Le premier ton ne compte que cinq différences comme chez Aurélien de Réomé et comme chez Réginon de Prüm. Mais l'attribution des antiennes à ces différences présente trop de divergences pour autoriser une identification de notre tonaire avec celui de l'Abbé de Prüm. On remarque par ailleurs que l'ordre liturgique de citations des antiennes n'est pas bien respecté. Ce tonaire n'est probablement

---

1. Vaticane, Regin. 1638 : BANNISTER, *Monum. Vaticani*, p. 190, n° 873, cf. n° 961 et 1046. — P. FISCHER, *The Theory*...II, p. 118. Le tonaire est sans neumes.

2. Troyes, Bibl.Mun. 96, signalé par S. CORBIN, *Les notations musicales* (Thèse de Doctorat, Paris, 1957). Voir *Le Graduel rom.* II, p. 145. Le manuscrit n'est pas considéré comme lyonnais par CHARLIER (*Les mss. personnels de Florus... : Mélanges Podechard*, Lyon, 1945, p. 83).

pas une copie d'une œuvre antérieure, mais un essai inachevé de composition [1].

La formule échématique d'intonation (*Noeais*) n'apparaît qu'au début du IV[e] ton : elle a été omise aux trois premiers tons qui n'emploient que les formules latines *Primum querite... Secundum autem...* (à la fin du deuxième ton, incomplet)... *Tertia dies est...* Signalons enfin que la doxologie des répons nocturnes est notée sur les deux membres : *Gloria Patri... Spiritui Sancto* + *Sicut erat... seculorum, Amen.* (Voir p. 397).

A Fleury-sur-Loire, surtout à l'apogée de l'école claustrale illustrée par Abbon († 1004), l'*Ars Musica* était cultivé au même titre que les autres disciplines du *Quadrivium.* C'est à partir de 999 que Bernon, futur abbé de Reichenau, vint suivre l'enseignement des maîtres de l'école de Fleury. Des traces de l'activité intellectuelle dans le domaine de la théorie musicale peuvent être relevées dans un petit recueil de traités d'astronomie et de musique (Paris, B.N. lat. 8663) et dans deux fragments d'un même tonaire aujourd'hui séparés.

Une copie d'un ancien tonaire de Fleury est partiellement conservée par deux manuscrits différents : ces *membra disjecta* d'un même tonaire [2] ont même dimension (13,5 × 18,5 cm.), même disposition (trois colonnes de 19 lignes), même notation neumatique du Val-de-Loire : ils se trouvent dans deux manuscrits différents qui ont cependant appartenu tous deux à J. A. de Thou : le Paris, B.N. lat. 7185 (fol. 116), qui contient les tons IV à VII et le lat. 2667 A, fol. I, qui continue et termine le précédent (fin du VII[e] ton et VIII[e] ton).

Ce tonaire cite les formules d'intonation grecques et latines [3], les différences psalmodiques (*Gloria... seculorum Amen*) avec quelques antiennes comme exemples, un invitatoire avec un verset du Psaume 94 (Psaume invitatoire de l'office nocturne), un incipit de Répons avec son *Gloria Patri* et enfin les pièces de la messe. Les exemples cités sont généralement pris aux antiennes de l'Avent, c'est-à-dire à des pièces qui viennent en tête de l'antiphonaire. On remarque au

---

1. Notre tonaire a sans doute été plus influencé par Aurélien que par le tonaire de Metz 351 : il même nombre de différences, en premier ton, que le théoricien, alors que Metz est plus riche (cf. p. 33).

2. Dans *Annales musicologiques* (t. IV, 1956, p. 12), j'avais déjà signalé que ces deux fragments venaient du même tonaire : mais j'indiquais St. Evroult comme provenance. L'*ex-libris* de Fleury peut se lire sous éclairage aux rayons ultra-violets dans le ms. lat. 7185, fol. 116[v].

3. Dans la formule du V[e] ton, on relève l'addition *virgines* à *Quinque prudentes* : cette addition, postulée par le texte même de la formule, est assez rare dans les tonaires (voir chap. XII, p. 386).

VIIIe ton l'antienne *Insignes preconiis* de l'office de Saint-Denis [1].

Au Ve ton, le verset d'alleluia cité est *Beatus vir qui suffert* : c'est là une erreur, cette pièce étant du mode de ré [2]. Mais le notateur s'est aperçu de la faute du copiste et il a remplacé *suffert* par *timet* : l'alleluia *Beatus vir qui timet* est en effet l'exemple type du Ve ton depuis le VIIIe siècle [3].

Après le VIIIe ton, une main légèrement plus récente a transcrit et noté en neumes assez frustes la formule mnémonique d'intonation de la psalmodie simple :

(I) *Pater in* (II) *Filio*
(III) *Filius* (IV) *in Patre, etc.*

Cette formule qui figurait déjà dans le tonaire de Metz 351 se retrouvera encore bien souvent par la suite (voir chap. XII).

Le manuscrit latin 8663 de la Bibliothèque Nationale contient plusieurs traités scientifiques [4] : le *Poeticon astronomicum* d'Hygin, sur les constellations et le *In somnium Scipionis* de Macrobe. Ensuite (fol. 51), un petit traité-tonaire a été transcrit d'une main plus menue que les pages qui précèdent. Le traité n'a pas de titre, mais il s'agit du même traité (*A prima quoque specie*...) que dans le manuscrit de Prague, Univ. XIX C 26, étudié au chapitre précédent, et qui portait dans ce manuscrit le titre suivant : *De mensura monocordi et de varietate tonorum atque chordarum*. Ce titre recouvre en fait la troisième partie de l'*Alia Musica* appelée *Nova expositio* (éd. Chailley, pp. 183 ss.) qui a circulé à part dans plusieurs manuscrits [5]. En fait, la *Nova Expositio* est un traité-tonaire ou un tonaire glosé. La copie du ms. lat. 8663 ne représente donc pas la tradition musicale propre à Fleury : celle-ci nous est connue par les fragments de tonaire décrits ci-dessus.

Dans les monastères affiliés à Cluny, l'antiphonaire et le graduel étaient généralement conformés à l'*Ordo Cluniacensis* en admettant toutefois le maintien de certaines pièces en usage avant l'affiliation,

---

1. Antienne gallicane composée pour saint Maurice, adaptée ensuite à saint Denis : cf. MGG.IV, c. 1310-1311 (art. « Gallikanische Liturgie »).
2. SCHLAGER, *Thematischer Katalog*..., n° 62 (parfois écrit en sol).
3. Voir les tonaires de St. Riquier (ci-dessus p. 28) de Madrid, B.N. 288 et de St. Vaast (*infra*).
4. L. DELISLE, *Cabinet des mss.* II, 365. — *The Th*... I, pp. 110-111. Voir A. WILMART dans *Bulletin d'information de l'Inst. de Rech. et d'Hist. des Textes*, VIII, 1959, pp. 40-44 (description et analyse du manuscrit).
5. La *Nova Expositio* se trouve dans les manuscrits suivants : Barcelone, Arch. de la Couronne d'Arag., Ripoll 42, f. 66v (cf. p. 58 et 67), Prague, Univ. XIX C 26 (voir plus haut, p. 304) et enfin dans Bruges 532, du XIIIe siècle (ce ms., omis par *The Th*.I, est décrit dans le catalogue de Bruges dû à A. de Poorter, t. II, 1934, pp. 631-632).

ou de certaines divergences mélodiques [1]. Il ne semble pas que le tonaire ait été unifié comme les livres liturgiques, ainsi qu'il le sera plus tard dans l'Ordre de Cîteaux : cette constatation émane de l'examen de quelques tonaires clunisiens.

A Saint-Maur-des-Fossés, un tonaire d'introït a été ajouté au graduel-antiphonaire (Paris, B.N. lat. 12584) qui a déjà été étudié pour ses indications tonales portées en marges (voir pp. 112-115) : le tonaire n'occupe qu'une page du manuscrit (fol. 216). Après le titre (*Incipiunt toni. Feliciter*), la formule d'intonation (*Primum querite...*) a été notée sur quatre lignes rouges — alors que graduel et antiphonaire sont neumés *in campo aperto* — au moyen de petits points liés ; à la suite, la psalmodie d'introït, mais sans exemple. Cette absence d'exemples s'explique du fait que chaque introït porte une indication tonale en marge. Voilà donc un tonaire réduit à sa plus simple expression. Il serait plus exact de le considérer comme un simple aide-mémoire de psalmodie que comme tonaire proprement dit.

La même remarque restrictive s'applique au « tonaire réduit » d'un autre manuscrit clunisien : le grand bréviaire de chœur noté [2] de Corbie, en Picardie, qui fut écrit et noté après l'introduction de la réforme clunisienne dans la célèbre abbaye par l'abbé Robert (1123-1142). On y remarque au fol. 234-234^{v} les formules *Primum querite*, suivie chacune de la mélodie régulière des versets de répons prolixes *Gloria Patri...*

La doxologie des répons prolixes suivant les huit tons est également notée dans l'antiphonaire de Saint-Denis [3], mais ici elle est suivie de la liste des doxologies de répons qui comportent une mélodie différente de celle qui avait été primitivement fixée pour chaque ton. Semblable complément se retrouve dans le graduel de Saint-Corneille de Compiègne (Paris, B.N. lat. 17329, f. 240^{v}-246^{v}), avec une liste plus longue et dans le tonaire de Gaillac, au chapitre des répons à chaque ton (cf. p. 141).

---

1. Il suffit de comparer par exemple le graduel de Cluny (Paris, B.N.lat. 1087) à celui de Saint Martial-de-Limoges (Paris, B.N.lat. 1132) sur la question des communions évangéliques de Carême (cf. plus haut, p. 153), ou de comparer les antiphonaires clunisiens sur la question des répons de Noël ou de Pâques (cf. *Revue grégorienne* 30, 1951, p. 200 ; *Acta musicologica* 40, 1968, p. 23).
2. Amiens 115, ff. 234. Description du ms. par V. Leroquais, *Bréviaires manuscrits*... I, pp. 17-20 (ne mentionne pas le petit tonaire).
3. Paris, B.N. lat. 17296, ff. 170-171 : cf. CAO.II, pp. xi-xv.

De ces deux manuscrits, il convient de rapprocher un recueil de *varia*, du XIIe siècle, en provenance de la cathédrale de Cambrai, qui contient divers extraits intéressant la théorie musicale [1]. Après un chapitre sur les modes (*de modis*, f. 11) et divers extraits de Boèce et de Guy d'Arezzo, ce manuscrit cite les vers d'Henri d'Augsbourg *Primus ut Exurge* sur les différences psalmodiques d'introïts [2], enfin (f. 19) *De octo modis nocturnalium Responsoriorum* : *Ecce modus primus*...

Ce dernier quatrain noté se retrouve dans d'autres manuscrits en notation messine, en particulier dans un tropaire de l'église de Metz [3] où il est jumelé, comme dans le manuscrit précédent, avec les vers d'Henri d'Augsbourg.

La présence de tonaires dans les tropaires français ne risquait-elle pas de tenter les « tropatores » en les poussant à inventer des tropes sur les pièces des tonaires, en particulier sur le *neuma* final des formules échématiques ? C'est effectivement ce qui s'est produit à Laon, dans le tropaire de la cathédrale qui, à côté de pièces assez curieuses [4] donne un tonaire d'introït tropé, noté en neumes messins. Le tonaire tropé commence par une définition du trope : « *Tropus est dictio a propria significatione translata, tropus enim graece figura dicitur latine...* », etc. Le rubricateur a ensuite inscrit en toutes lettres le numéro du ton : *Primus tonus* ; puis *Gloria, seculorum Amen* avec la mélodie de la psalmodie d'introït. Sur l'*e* de *Amen*, long *neuma* sans texte. Cette vocalise est ensuite « monnayée » à raison d'une note par syllabe sur le texte du trope : *Est qui nutu regit horum cursus*..., etc. Enfin, un ou parfois plusieurs incipit d'introïts sont donnés à titre d'exemple pour chaque ton. Et ainsi de même pour les tons suivants [5].

Ces tropes, exemples de composition uniques en leur genre, concernent davantage l'histoire du trope que celle de l'*Ars Musica* [6].

---

1. Cambrai 172 (167) : J. HOURLIER, *Domaine de la not. messine* : *Rev. grég.* 30, 1951, p. 106. — J. SMITS VAN WAESBERGHE, *The Theory*... I, pp. 83-84.

2. Voir *Revue de Musicologie*, 53, 1967, pp. 57-58 et ci-dessus p. 280.

3. Metz 452, f. 91^v (add. de 2e main ancienne) : description du ms. par H. HUSMANN, *Die Tropen- und Sequenzhds.* (RISM), pp. 108-109.

4. Laon 263 (XIIe s.) : H. HUSMANN, *Die Tropen und Sequenzhds.*, pp. 103 ss. Parmi les pièces « curieuses », mentionnons seulement au fol. 104, le *Gloria in exc.* en grec (édité dans *Revue grégorienne*, 1950, pp. 33-35), un verset d'alleluia en grec, pour le 27 décembre (cf. *Annales musicologiques* VI, 1958, p. 37, n. 2). L'office des morts (f. 172) est celui de Laon.

5. Ces tropes ont été édités par U. CHEVALIER, *Ordinaires de l'église cathédrale de Laon*, Bibl. liturg. VI, 1897, p. XXXII.

6. Les tonaires aquitains connaissent des développements musicaux dans les introïts (cf. p. 137 et 142), mais non les tropes littéraires.

Dans l'énumération des tonaires en notation messine, il faut faire une place au fragment d'un feuillet d'antiphonaire du début du XIIIe siècle [1]. Le tonaire ne donne que la fin du troisième ton et se poursuit jusqu'au septième. Il aurait dû être noté, comme l'antiphonaire (f. 14 b), en neumes messins.

Le monastère de Saint-Vaast d'Arras n'a pratiqué que « tardivement » — c'est-à-dire à la fin du XIIe siècle — la notation messine : les plus anciens témoins de la notation musicale à Saint-Vaast, tels que l'office du patron du monastère (Arras 734 [686] ; cf. 875 [568] f. 1) et surtout le graduel du XIe siècle (Cambrai 75), sont en effet notés en neumes français tracés verticalement comme ceux de Saint-Denis. C'est à la même famille de notation neumatique qu'appartient le tonaire de Saint-Vaast, transcrit au X-XIe siècle, conservé par un manuscrit de Cambridge (Trin. Coll. 939-II), à la suite d'un autre manuscrit comprenant la Géométrie de Boèce et les *Agrimensores*.

Le second manuscrit, de petites dimensions (9 × 13 cms) contient un tonaire bref du graduel et de l'antiphonaire, suivi d'une liste d'antiennes de communion (ff. 9-11), classées par tons, et neumées de la même main que le tonaire. Cette liste ne présente un intérêt pratique que dans la mesure où la psalmodie durant la communion demeurait encore en usage (cf. p. 89).

Schéma du tonaire : *Autentus protus in introitibus in tribus modis variatur. Duorum primus modus est :* Gaudete, Etenim... *Secundus modus est :* Beatus quem elegisti (cet introït est tracé en lettres rouges), Rorate... *Tertius modus... In gradalibus, modus uniformis.*

Le tonaire cite encore quelques exemples d'alleluia, d'offertoire et de communion puis viennent quelques incipit de répons nocturnes et enfin les antiennes de l'office classées encore par « *modi* ». Ce terme désigne très improprement les différences : c'est sans doute un archaïsme qui n'a pas cédé devant les termes plus répandus (*differentia, diffinitio*). En outre, pas de formules échématiques ni d'antiennes types ; le ton dit « pérégrin » ne figure pas au tonaire.

L'origine du tonaire est déterminée par la présence de l'introït propre de la messe de Saint-Vaast, *Beatus que elegisti*, seul tracé en lettres rouges, qui figure dans le graduel de Saint-Vaast (Cambrai 75, fol. 47v) avec la même notation neumatique (la transcription diastématique est fournie par les graduels sur lignes de Saint-Vaast,

1. Clm. 29164 (recueil de fragments surtout liturgiques) : fol. 14 b invitatoires, f. 14 a. tonaire (16,5 × 26 cms, à 2 col. de 13 portées). Ce fragment m'a été signalé par le Professeur K. von Fischer.

Arras 444 [888], et de Saint-Amé, Lille 23 [502]. En outre, le tonaire cite au VI[e] ton l'antienne *Plenitudinem* de l'office propre de Saint-Vaast [1]. Enfin, dans la liste finale des communions, on relève la série des cinq communions évangéliques de Carême : les mélodies sont bien celles qui étaient en usage à Saint-Vaast (Cambrai 75), à savoir la mélodie « standard » pour les trois communions *Qui biberit, Nemo, Videns* (cf. tableau, p. 153, colonne des Mss. franç.), mais mélodie particulière pour *Oportet* (désignée par le sigle F dans nos classements) et pour *Lutum* (type C*). Le tonaire du manuscrit de Cambridge est donc bien celui de Saint-Vaast d'Arras. Mais est-ce bien là un manuscrit originaire d'Arras, ou bien sommes-nous en présence d'une copie directe du tonaire, exécutée en Angleterre ? La réponse n'est pas douteuse : le manuscrit a bien été copié en France, car « un scribe anglais du XI[e] siècle n'aurait pas écrit dans une minuscule caroline de ce genre » (selon M. Jean Vezin, conservateur aux Mss. de la B.N.). En outre, un Anglais n'aurait sans doute pas recopié en rouge l'introït propre de saint Vaast. Par ailleurs, les neumes sont beaucoup plus proches des neumes de Saint-Vaast (Cambrai 75 et Arras 784 [686]) que des neumes anglais.

Cependant, il ne semble pas que le manuscrit ait franchi la Manche avant le XV[e] siècle car une note du XV[e] siècle suggère qu'il a dû auparavant séjourner à Orléans :

> (f. 11[v]) *Aurelianis habet quod non habet Aurelia///*
> *Vix bene perlecto quod non habet Aurelianis*
> *Immaduit lacrimis Aurelianis h*[ ]*t.*

A l'époque de cette addition (XV[e] siècle), le tonaire de Saint-Vaast avait évolué : le fragment de tonaire de la Bibliothèque municipale d'Arras [2] qui contient seulement la fin du VII[e] ton et le début du VIII[e], écrit vers 1350, donne le « neuma » avant l'intonation du *Magnificat*. Il a en outre réintégré le ton « pérégrin » à sa place (au VIII[e] ton), mais, comme son ancêtre du X-XI[e] siècle, il ignore l'antienne type (*Octo sunt beatitudines*).

Au XII[e] siècle, à une époque où les notations neumatiques avaient presque partout disparu en France, nous relevons deux tonaires importants. Le premier figure dans un tonaire-prosaire de la région

1. L. Brou, *L'ancien office de saint Vaast, évêque d'Arras* : *Études grégoriennes* IV, 1961, p. 25. Cette antienne est à la sixième des nocturnes dans le premier office, composé suivant l'ordre numérique des huit tons (cf. *art. cit.*, p. 29).
2. L. Brou, *Ordinale Sci. Vedasti* (London, 1957, H. Bradshaw Soc. 86-87), p. 23.

du Mans [1], encore noté en neumes franco-normands à diastématie relative. Après la formule mnémonique des intonations de la psalmodie simple (*Pater in — Filio — Filius*..., etc., cf. p. 391) et l'antienne-type *Primum querite*... vient la liste des chants de la messe, la liste des différences psalmodiques avec leurs exemples, les répons et enfin les antiennes d'invitatoire.

Comme souvent, le tonaire abrège ses listes à partir du II[e] ton. L'antienne-type du troisième ton *Tercia dies est* (fol. 7) est reprise dans le Jeu pascal transcrit plus loin [2] dans le même manuscrit. Au VII[e] ton, l'antienne *Magnum nomen Domini Emmanuel*, restée sans neumes, est citée intégralement parmi les exemples [3] : curieuse marque d'intérêt pour une pièce d'origine liturgique, qui deviendra par la suite très populaire.

Au milieu du graduel-tropaire de Nevers du XII[e] siècle, un tonaire inséré dans la trame d'un traité a été transcrit et noté de première main [4]. Ce traité-tonaire est rédigé sous forme de questions et de réponses [5] : *Tonus quid est ? — Regula quae de omni cantu in fine dijudicat*... Cette question et sa réponse ouvrent le tonaire par un emprunt au *Dialogue* d'Odon (GS.I, 257 B). La suite continue par questions et réponses : *Primus tonus quid est ? Determinatio quartae vocis D, habens elevationem potentialiter*..., etc.

Ce tonaire dialogué se retrouve à peu près identique dans le manuscrit du British Museum, Harleian 3199, qui a déjà été mentionné au chapitre précédent [6]. De part et d'autre on retrouve la même

1. Madrid, B.Nac. 288 (a 158), du début du XII[e] siècle : cf. ANGLÈS-SUBIRA, *Catalogo musical de la B.N. de Madrid*, I (Barcelona, 1946), p. 36, n° 20 et facs. VII. — H. HUSMANN, *Die Tropen- und Sequenzhds.* (RISM), pp. 87-88. D'après ce dernier, le ms. viendrait de l'église de Syracuse, en raison de sa liste alléluiatique. Cependant, la notation neumatique française utilisée rend cette indication contestable. De toute façon, le modèle est manceau (f. 175[v], office de saint Julien du Mans : cf. *Acta musicol.* 35, 1963, p. 76, n. 112) et il n'est pas exclu que la liste alléluiatique de Syracuse ait pu être apportée en Sicile lors de l'installation de la dynastie normande dans l'île, après 1061.

2. Fol. 172[v]. Voir encore le Jeu des pèlerins d'Emmaüs du tropaire normano-sicilien de Madrid (B.N. 289), édité par C. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church* I (Oxford, 1962), p. 459.

3. G. BENOIT-CASTELLI, *L'antienne « Ecce nomen Domini »* : *Études grégoriennes* II, 1957, p. 135.

4. Paris, B.N. nouv. acq. lat. 1235 (XII[e] s.), f. 141[v]-146. Voir *Le Graduel romain*, II. *Les Sources*, p. 111.

5. A. MACHABEY, *« Tonale » inédit du graduel manuscrit de Nevers* : *Rev. de Musicol.* VII, 1926, pp. 113-125 (voir la critique de l'éd. dans *Jahrb. für Liturgiewiss.* VII, 1927, n° 449) : l'éditeur a omis les *exempla*.

6. Cf. p. 303. Le ms. de Londres, Br.Mus. Harl. 3199 n'est pas une copie du tonaire de Nevers : trop de petites variantes rédactionnelles les séparent. Tous deux sont issus d'un même archétype, remanié différemment ici et là. Cet archétype, qui pourrait remonter au début du XII[e] siècle, a peut-être servi

doctrine, exprimée dans les mêmes termes, avec parfois quelques variantes rédactionnelles : réticence sur l'usage du *gamma* dans la notation des pièces du deuxième ton (éd. cit., p. 122) ; nécessité de la transposition des antiennes du quatrième ton type *Post partum virgo* ou *Benedicta tu* (cf. éd. cit., p. 123). Sur ce dernier point, la rédaction du manuscrit de Londres est abrégée. Le choix des exemples est identique dans les deux manuscrits : cependant, le manuscrit de Nevers a veillé à conformer son choix des tons psalmodiques en conformité avec le graduel qui précède. Le tonaire de Nevers cite encore les antiennes de procession sans psalmodie (f. 142ᵛ, 143, etc.), quelques répons et antiennes invitatoires. Parmi les antiennes de l'office, on discerne l'antienne *Longum enim* tirée de l'office de saint Germain-d'Auxerre [1]. A la fin du tonaire, liste notée des intervalles (*Diapente* et *diatessaron*...) et antiennes-types des huit tons *Primum querite*... *Octo sunt* [2] : ces antiennes ont été déplacées. Dans le modèle, elles devaient se trouver en tête de chaque ton, ainsi que le veut l'usage et suivant la copie du ms. Harleian 3199.

Le tonaire du manuscrit de Nevers ne paraît pas d'origine locale : il est une adaptation d'un tonaire français aux usages nivernais.

2. Les tonaires des théoriciens :

Les théoriciens qui ont traité de la modalité ont de tout temps éclairé leur enseignement théorique par une illustration puisée dans la pratique quotidienne : le tonaire de jadis devient facilement entre leurs mains un traité-tonaire. Le tonaire pratique est devenu un manuel de théorie musicale. Il est cependant arrivé que le tonaire a gardé toute sa valeur pour la formation pratique du chantre : ainsi, lorsque la fondation d'un nouvel ordre religieux ou la réforme d'un

---

de modèle, quant à la forme dialoguée, au *Tonale sci. Bernardi* (GS.II, 265 s.). Cette présentation se retrouve dans un tonaire plus récent édité par A. Seay (*An anonymous Treatise from St. Martial : Annales musicologiques* V, 1957, pp. 40 ss.), d'après trois manuscrits du xvᵉ s. auquel il faut ajouter un ms. de Barcelone, *The Th.*II, pp. 33, 84, 128).

1. Cette pièce se retrouve dans la table d'antiphonaire de Nevers, du xiᵉ siècle (Paris, B. Mazar. 1708, fol. 97), dans le Vaticane Regin. 255 (Bannister, *Mon.Vat.*, p. 84, nº 242 et tav. 46 a, facs. du fol. 191, où figure l'ant. neumée) et naturellement dans les manuscrits de Nevers (Auxerre 60 [59], brév. noté, f. 223 et Paris, B.N.lat. 1029, t. II, fol. 376, mais à une place liturgique différente). Au IVᵉ ton, le tonaire de Nevers donne l'ant. *Dum ante praesidem* que je n'ai pu identifier. Ces deux pièces ne sont pas citées par le ms. de Londres, Br.Mus. Harleian 3199.

2. Fol. 146 : facsim. dans l'art. cit. de la *Rev. de Musicol.* VII, 1926, p. 121.

ordre ancien a été suivie d'une restauration profonde du chant propre à cet ordre. Il fallait alors codifier et fixer les règles de la psalmodie pour maintenir l'unité de la tradition musicale dans l'ordre. Aussi, du Xe siècle au XIIIe, verrons-nous défiler plusieurs catégories de tonaires fort diverses.

a) *Odon :* Odon, disciple de Rémy d'Auxerre à Paris, chanoine de Saint-Martin de Tours, moine puis Abbé de Cluny (927) ; véritable fondateur de l'Ordre de Cluny, par sa personnalité et par son action. Au retour d'un voyage en Italie, il meurt à Tours près du tombeau de saint Martin, le 18 novembre 942.

C'est probablement à Tours qu'Odon composa les trois hymnes et les douze antiennes en l'honneur de saint Martin qui lui sont attribuées par le moine Jean, son premier biographe : « ces antiennes — écrit Jean [1] — sont jusqu'à ce jour conservées à Bénévent. » La série, qui commence par l'antienne *Sanctus Martinus obitum suum* est transcrite au onze novembre dans tous les antiphonaires clunisiens [2].

Quelle part prit Odon dans l'organisation de l'office clunisien ? La question est difficile à résoudre. Nous apprenons qu'Odon fut *magister scholae* [3] et qu'en cette qualité il enseigna aux enfants les rudiments des belles-lettres et la pratique du chant liturgique.

Ses deux premiers biographes ne mentionnent pas le *Dialogus de Musica* (GS.I 252 ss.) parmi ses œuvres et cet ouvrage ne figurait pas parmi les écrits des Abbés de Cluny qui étaient religieusement gardées dans la bibliothèque de l'abbaye au XIIe siècle [4]. L'attribution du Dialogue à Odon n'est pas fondée [5], pas plus d'ailleurs que celle des divers tonaires qui portent son nom [6]. L'Abbé Odon de Cluny n'a donc pas laissé d'enseignement écrit sur l'*Ars Musica*.

---

1. *Retinentur hactenus Beneventi* (*P.L.* CXXXIII, c. 48 C) : cette remarque précise s'explique du fait que Jean dédie sa biographie *Salernicensibus fratribus*. Une des antiennes de la série est citée par le Cassin. 318, p. 142 A (*Exequiae Martini*) : mais l'antiphonaire de Saint Loup de Bénévent (CAO.II, n° 116) ignore cette série.

2. J. HOURLIER (*Rev. grég.* 30, 1951, p. 232, n. 2) a supposé que s. Odon avait composé ces antiennes à Tours. On les trouve dans les antiphonaires clunisiens édités par R. J. HESBERT (CAO.II, n° 116), auquel on ajoutera : B.N.lat. 12601 (Cluny), f. 153 ; lat. 12044 (St. Maur), f. 203v ; Rome, Casan. 54 (Nonantola, Table d'antiphonaire clunis.), f. 74v-75. Ces antiennes avaient pour particularité d'être composées de trois incises : *ternas per singulas habentes differentias*. C'est là l'interprétation donnée par H. OESCH, *Guido von Arezzo* (Bern, 1954), p. 45.

3. P.L. CXXXIII, c. 56 et 93.

4. L. DELISLE, *Cabinet des Mss.* II, p. 469, n° 300-314.

5. M. HUGLO, *L'auteur du Dialogue sur la Musique attribué à Odon* : *Rev. de Musicologie* LV, 1969, pp. 119-171.

6. Voir ci-dessus pp. 183 ss.

b) *Odorannus de Sens :* Odorannus († 1046), moine de Saint-Pierre-le-Vif à Sens, réunit à la fin de sa vie ses opuscules résumant l'état de ses connaissances : INCIPIT LIBER OPUSCULORUM ODORANNI MONACHI [1]. Dans la liste de ces œuvres mineures, qui intéressent autant l'histoire que l'hagiographie et la liturgie, deux opuscules concernent l'*Ars Musica* : un bref traité exposant le système des tétracordes, la théorie des consonances et l'utilisation du monocorde, enfin un tonaire. Cet opuscule, portant le n° V, est dédié par Odorannus à son confrère Rotbertus.

Le tonaire, longtemps inédit, est aujourd'hui accessible [2]. Il commence par un titre, avec gloses interlinéaires probablement écrites de la main d'Odorannus :

FORMAE (*i.e. species*) REGVLARIVM MODORVM (*tropi et toni et modi idem sunt*).

Chaque ton est précédé d'une brève analyse de son ambitus propre dont la rédaction est textuellement identique à celle du tonaire de Narbonne, avec cependant une variante importante : Odorannus suit l'équivalence entre pseudo-modes grecs et tons ecclésiastiques donnée par l'*Alia Musica,* tandis que Narbonne suit l'énumération de Boèce [3].

Ensuite, Odorannus reproduit la *Melodia* de chaque ton, c'est-à-dire la formule échématique (*Noenoeane*), avec sa vocalise finale, puis la formule latine qui, par comparaison, permet de reconnaître à quel ton on a affaire (« *Agnitio ejus* » *: Primum querite...*)

Enfin, après le *Gloria Patri* de la psalmodie ordinaire, notée en neumes français, énumération des différences finales du ton psalmodique, avec quelques exemples d'antiennes se chantant sous cette différence ; un *Gloria Patri* de répons nocturne (avec la seconde partie *Sicut erat... Amen*) ; le *Gloria* d'Introït avec quelques antiennes

1. Vaticane, Reg. 577, f. 4v. Sur le ms., voir BANNISTER, *Mon. Vaticani*, p. 44, n° 152. — H. VILLETARD, *Odoranne de Sens et son œuvre musicale* (Paris, 1912) ; *Office de S. Savinien et de S. Potentien* (Mâcon, 1956, ouvr. posthume), pp. 32 ss. — *The Th.*II, pp. 111-112. — J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung im MA.* (1969), p. 128, Abb. 62.

2. L'édition intégrale des œuvres d'Odorannus, contenues dans le manuscrit probablement autographe de la Vaticane, est préparée par R. H. BAUTIER dans la collection « Sources d'Histoire médiévale publiées par l'IRHT ». — En appendice à ma thèse (mai 1969, pp. 232 ss.) j'avais donné la transcription du tonaire préparée pour l'édition de M. Bautier. Ainsi, sera enfin publié ce « *mediocre opusculum* » que le premier éditeur d'Odorannus, le cardinal Mai, avait laissé aux *peritis ejus artis* ! cf. P.L. CXLII, c. 808 D.

3. Voir p. 148. Chronologiquement, le tonaire de Narbonne est postérieur à celui d'Odorannus, mais peut très bien dépendre d'une même source (voir un cas tout à fait similaire, p. 332).

d'entrée et d'autres pièces du graduel, enfin, les antiennes de communion.

Dans son énumération des différences, Odorannus ne suit pas, comme Bernon par exemple, un ordre systématique fondé sur l'écartement progressif du degré final de chaque différence par rapport à la tonique du mode. Il suit l'ordre habituel des tonaires français et a sans doute adopté la succession d'un tonaire plus ancien non identifié. Cependant, en premier ton, Odorannus énumère seulement cinq différences, mais il ajoute trois différences dérivées, ce qui donne en réalité un total de huit.

La présence du répons propre pour saint Ebbon, évêque de Sens [1] indique bien l'origine sénonaise du tonaire. Par ailleurs, la communion *Per signum crucis* (f. 6v) pour l'Invention de la Croix (3 mai), qui se chantait à Saint-Pierre-le-Vif, mais non à la cathédrale [2], implique que le compositeur du tonaire appartenait effectivement à l'abbaye sénonaise. Enfin, la communion *Dilexisti* est classée en cinquième ton, comme dans les graduels parisiens et sénonais [3].

Pour corroborer l'attestation de cette origine, il suffit de placer en évidence les points où la tradition pratique de l'abbaye, consignée dans le graduel du missel noté ms. 18 de Sens, diverge de celle de la cathédrale, et d'examiner le comportement du tonaire à l'égard de ces divergences :

	SENS, Cathédrale		SENS, St. Pierre-le-Vif	
	B.N. lat. 10502	Sens, 16-17	Sens 18	Tonaire
INTR. *Miserere... concülc.*	III	III	III	I
Nunc scio	IV	IV (1re m.) : III	III	III
Redime me	I	I	II	II
Sacerdotes tui	III	III	IV	IV
Sancti tui	IV	III (s/gratt.)	IV	III
Gloria & honore	I	I	VII	VII

1. Répons *Sancte Ebbo* du commun des confesseurs, adapté ici par addition du nom propre du saint patron de Sens (fête le 27 août).

2. Du moins au temps d'Odorannus, car dans Sens 17 (XIIIe s.), f. 40v la comm. *Per signum crucis* a repoussé en second rang la comm. plus ancienne *Nos autem gloriari*, suivant la « loi des doublets » (cf. p. 296).

3. Voir ci-dessus p. 98, note 1 et p. 194.

Le tonaire est presque toujours d'accord avec la tradition de Saint-Pierre-le-Vif, là où celle-ci diverge de celle de la cathédrale. Il faut tenir compte des divergences d'âge des témoins considérés : notre tonaire est de la première moitié du XIe siècle, avant 1046, alors que les graduels ont été transcrits et notés dans le courant du XIIIe, soit plus de 170 ans après. Certains changements se constatent d'ailleurs sur les graduels eux-mêmes (voir *Nunc scio*).

La confrontation du tonaire d'introït d'Odorannus aux graduels du XIIIe siècle montre que le nombre des différences psalmodiques s'est amenuisé et que les pièces qui avaient droit à une différence un peu particulière ont été réparties dans les catégories plus importantes qui ont seules subsisté. Un tableau rend cette confrontation éloquente :

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	Total
Odorannus	5	2	2	2	3	2	2	2	20
Sens 18 (XIIIe s.) [Graduel].	3	1	2	1	1	1	1	1	11

Ainsi, le tonaire d'Odorannus nous permet, en l'absence de témoins anciens du graduel à Saint-Pierre-le-Vif, de saisir quelques traits de l'évolution musicale entre le XIe et le XIIIe siècle. Il est surtout un chaînon important dans l'histoire du tonaire en France. En effet, Odorannus est le témoin des connaissances de son temps : il n'invente rien, il transmet. Par sa terminologie de la description des modes, par sa manière de classer les pièces [1], Odorannus demeure comme un point fixe de référence à son temps. Le début de l'évolution commence à se dessiner après lui, dans le grand tonaire à notation bilingue, conçu et réalisé à Saint-Bénigne de Dijon, sous l'abbatiat de Guillaume de Volpiano.

c) *Le tonaire de Guillaume de Volpiano :* D'origine lombarde, Guillaume de Volpiano († 1031) devint en 990 abbé de Saint-Bénigne de Dijon. Il réforma les coutûmes et la liturgie et étendit son action réformatrice à plus de quatre-vingt monastères surtout en Normandie

1. En particulier les introïts, plus particulièrement étudiés dans *Annales musicologiques* IV, 1956, pp. 14 ss. : Odorannus se place à côté des « an ciens » tonaires.

(Fécamp, Jumièges, Troarn) et, indirectement, en Angleterre (Winchcombe et Gloucester).

Les traces de son influence se décèlent dans le détail de l'organisation liturgique des chants de l'office et sans doute faut-il lui attribuer la composition de quelques antiennes et répons qui ne se rencontrent que dans les manuscrits des monastères par lui réformés [1]. Mais Raoul Glaber, dans sa biographie du réformateur, nous apprend que Guillaume, lui-même très versé dans la connaissance de l'*Ars Musica*, réforma aussi le chant : « *Cum supernae dulcedinis nectare, artificialis etiam musicae perdoctus... tam in antiphonis quam in responsoriis vel hymnis corrigendo et emendando ad tantam derexerit rectitudinem, ut nullis decentius ac rectius psallere contingit in tota ecclesia romana. Psalmorum nihilhominus concentum dulcissimo ultra omnes distinguens decoravit melodimate.* » [2]

Est-il possible de découvrir dans les textes quelques traces des connaissances de Guillaume et le fruit de ses travaux ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire d'analyser en détail le manuscrit H 159 de la Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier, écrit à Saint-Bénigne de Dijon [3].

Le tonaire-graduel de Montpellier réalise une habile synthèse entre le tonaire classant les pièces par tons, mais suivant l'incipit seulement, et le graduel qui transcrit intégralement les pièces chantées. Découvert par Danjou, le 18 décembre 1847, ce manuscrit a été reproduit en facsimilé dans le tome VIII de la *Paléographie Musicale*. Quoique « tonaire-graduel », le manuscrit de Montpellier se distingue à la fois des graduels et des tonaires par l'originalité de sa présentation. Les pièces ne sont pas citées par leur incipit, comme dans les tonaires mais, intégralement et elles ne sont pas classées dans l'ordre liturgique, comme dans les graduels classiques, mais par tons et de la manière suivante : f. 13, Introïts du protus authente, du protus plagal, du deuterus authente, *etc.* ; f. 54, Alleluia du protus authente, du protus plagal, *etc.* ; f. 69, Traits du tetrardus plagal (ceux du protus sont au f. 151^{v}) ; f. 77, graduels du protus, du deuterus, du tritus, du tetrardus (ici, pas de subdivision en authente et plagal) ;

---

1. R. LE ROUX, *Guillaume de Volpiano, son cursus liturgique au Mont St. Michel et dans les abbayes normandes* : *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel, Études historiques et archéologiques* I (Paris, 1967), pp. 417-472 : voir en part. p. 470.

2. Radulfus Glaber, *de vita Guglielmi Divion.* (P.L. CXLII, 715 D). Voir aussi les textes réunis par Vl. FÉDOROV à l'art. « Dijon » dans MGG.III, 457.

3. Ce paragraphe résume mon étude sur *le Tonaire de Saint-Bénigne de Dijon* parue dans les *Annales musicologiques* de 1956 (t. IV, pp. 7-18).

f. 99, offertoires (mêmes divisions que pour les graduels) ; f. 151v, traits en protus (il n'existe aucun trait en deuterus ou en tritus).

La notation des pièces est double : notation neumatique traduite diastématiquement par une notation alphabétique [1], comportant quelques signes épisématiques pour noter des intervalles enharmoniques à proximité du demi-ton [2].

L'origine du manuscrit peut être déterminée par l'analyse des pièces. L'usage suivi est celui de Saint-Bénigne de Dijon, tel qu'on le trouve dans le graduel [3] écrit et noté dans le célèbre monastère dijonnais entre 1228 et 1288 et tel qu'il est codifié dans l'Ordinaire de Saint-Bénigne au XIIIe siècle [4]. Toutes les additions déposent dans le même sens et prouvent bien que le manuscrit de Montpellier fut adapté — moins d'un demi-siècle après sa transcription — à l'usage de Saint-Bénigne de Dijon. Cependant, il est permis de conclure que le manuscrit y fut composé et transcrit, car le tonaire de Montpellier et le graduel de saint Bénigne au XIIIe siècle sont identiques entre eux d'après les variantes retenues pour l'édition critique du Graduel romain [5].

Le tonaire de Saint-Bénigne a été conçu comme manuscrit d'étude et, plus tard, fut adapté à la pratique chorale grâce à quelques additions et renvois. Toutes les pièces sont transcrites intégralement, si bien que le manuscrit pouvait servir à l'étude et à la pratique du chant. Son intérêt pédagogique ressort avec évidence : l'élève avait sous les yeux la mélodie dans son intégrité et il était à même en la « solfiant » de l'analyser et de découvrir les raisons de sa classification modale.

De cette particularité en découle une autre. Comme les pièces sont intégralement notées, rien n'est plus facile que d'en mesurer l'étendue mélodique : en marge des pièces, l'ambitus a été indiqué au moyen de la lettre C (= *Circulus* ou *Circuitus*), suivie de deux lettres désignant l'une la note la plus grave et la seconde la note la plus aigüe de la pièce. Malheureusement, ces indications ont disparu en plus

---

1. Sur cette notation, voir S. CORBIN, *Valeur et sens de la notation alphabétique à Jumièges et en Normandie* dans *A Jumièges, Congrès scientifique*, t. II (Rouen, 1955), pp. 913-924 (cf. *Revue de Musicol.* 50, 1964, p. 226, note 3 ; LV, 1969, pp. 144 ss.).

2. R. BARALLI, *L'episema del ms. H 159 di M.* : *Rassegna greg.* X, 1911, 11-28, 109-136. — J. GMELCH, *Die Vierteltonstufen im Messtonale von M.* (Eichst., 1911).

3. Bruxelles, Bibl. Royale II 3824 (Fétis 1173) : *Le Graduel romain*, II, *Les Sources*, p. 38.

4. *Statuta seu Ordo monasterii Sci. Benigni Div.* édité par L. CHOMTON, *Histoire de l'église St. B. de Dij.* (Dijon, 1900).

5. *Le Graduel romain* IV. *Le texte neumatique*, vol. I, pp. 260-261.

d'un endroit [1]. Toutefois, cette particularité distingue le manuscrit de Saint-Bénigne des autres tonaires et le rapproche des traités théoriques médiévaux qui accordent dans la définition du mode une place importante à l'ambitus. Ce n'est pourtant pas d'après le *circuitus* que le compositeur a classé les chants à l'intérieur de chaque mode, ni même d'après leur type modal ou d'après l'ordre liturgique. Le plan du compositeur n'apparaît pas clairement ici et l'ordre qu'il a adopté ne se retrouve pas ailleurs.

Le compositeur du tonaire a séparé nettement les antiennes d'introït et de communion — qui se chantent avec une psalmodie — et les répons ou chants ornés tels que les offertoires. L'architecture de ces pièces dépasse souvent les cadres théoriques de la classification modale médiévale : aussi, notre théoricien a nuancé sa classification en distinguant le corps du graduel de son verset et l'antienne d'offertoire de ses versets en assignant à chaque partie sa qualification propre A(uthente) ou P(lagal).

Dans les cas où la tradition a hésité entre la classification authente ou plagale d'un même mode, le tonaire de Saint-Bénigne a abandonné la classification ancienne pour se placer près des témoins de la classification plus récente [2]. En un mot, le tonaire de Saint-Bénigne se place à l'amorce du mouvement qui s'achèvera au début du XIIe siècle par le remaniement des mélodies traditionnelles au nom des principes théoriques.

Par ses marques propres, par ses innovations, le tonaire de Saint-Bénigne est un manuscrit qui occupe une place tout à fait à part dans la tradition des tonaires. Il est donc légitime de considérer le manuscrit de Montpellier comme un témoin de la tradition musicale instaurée à Saint-Bénigne de Dijon par Guillaume de Volpiano.

L'importance du grand tonaire du graduel a quelque peu éclipsé l'intérêt du petit tonaire de l'office qui a été copié dans ce même manuscrit, au début, sur les pages restées blanches (= p. 8 du facs. de la *Pal. Mus.* VIII). Le début du premier ton est écrit dans la marge extérieure du fol. 11v : la suite du tonaire se poursuit sur quatre colonnes : *Differentiae primi toni. Ecce nomen Domini, Montes et*

1. R. Baralli, *I cartelli marginali del cod. H. 159 di M.* : *Rassegna greg.* IX, 1910, c. 537 s. — H. Sidler, *Zum Messtonale von M.* : *Kirchenmusikal. Jhb.* 31-33 (1936-1938), pp. 46 s. (contrairement aux allégations de ce dernier, c'est le relieur du ms., et non le photographe, qui est responsable des amputations marginales qui nous privent des indications d'ambitus).

2. Voir les cas présentés dans l'art. cité des *Annales musicolog.*, 1956, pp. 14 ss.

omnes colles, Ante me... (huit différences, plus deux ou trois très effacées). Souvent la différence (*Gloria, seculorum Amen*) vient après les antiennes qu'elle concerne, contrairement à l'usage constant des tonaires : naturellement, un « glissement » inévitable rapproche cette différence de la série d'antiennes qui suit (le cas peut s'observer avec netteté dans le VIIe ton). La fin du VIIIe ton manque : on ne trouve pas les antiennes du type *Nos qui vivimus.*

A la sixième différence du quatrième ton, on cite l'antienne *Sancte Benigne* qui implique que le tonaire a été transcrit pour l'abbaye dijonnaise [1]. Au fol. 12, une main plus récente a complété d'une écriture peu soignée quelques lacunes : antiennes du Psautier (*Deo nostro, De profundis*) et le ton dit « pérégrin ».

Ce tonaire abrégé, assez mal copié, est cependant d'une très grande importance, car il a dû être transcrit sur le tonaire qui fut compilé sous l'abbatiat de Guillaume de Volpiano [2] et diffusé dans les monastères qu'il réforma, en particulier ceux de Normandie.

Cette conjecture resterait hypothétique et sans fondement si nous n'avions un tonaire de Fécamp à placer en face du tonaire abrégé de Montpellier : il s'agit du manuscrit A 190 (catal. n° 245) de la bibliothèque municipale de Rouen [3], antiphonaire-hymnaire du XIIIe siècle, précédé d'un traité de musique (f. 2 ss.) et d'un tonaire (ff. 5-28). Le tonaire annonce d'abord le nombre des différences (*De primo tono qui decem habet differentias*), note l'antienne-type (*Primum querite...*) et énumère ensuite — sur trois colonnes — les différences et leurs antiennes ; les exemples de psalmodie simple et de psalmodie ornée (*Magnificat, Benedictus*) sont donnés à la fin de la première différence et sont parfois répétés à toutes les différences suivantes. Toutes les pièces sont notées sur portée de 4 lignes rouges.

Ce qui est très remarquable, c'est de trouver dans un tonaire du XIIIe siècle des listes d'exempla aussi longues et aussi complètes que dans les plus anciens tonaires. L'énumération des pièces est

1. Cette antienne figure bien dans les documents dijonnais témoins de l'office propre (Arsenal 274, f° 475 ; Ordinaire, éd. Chomton, p. 452 ; Dijon 113 n'a que le sanctoral d'été), mais non dans les livres des abbayes réformées par Guillaume qui célébraient pourtant le disciple présumé de S. Polycarpe (Rouen 244, f. 293, 251, f. 201, de Fécamp ; Rouen 248, f. 110, de Jumièges). Sur l'origine de l'office, voir R. LE ROUX, *L'office de St. B. de Dijon dans les bréviaires monastiques normands* : *Millénaire... Mt St. Michel* I (Paris, 1967), pp. 462-466.

2. Il paraît osé de voir dans le texte de Raoul Glaber cité plus haut (p. 221) une allusion à l' « augmentation » des différences psalmodiques : « *psalmorum... concentum... ultra omnes distinguens* ».

3. G. LECROCQ, *Mss.liturg. de Fécamp* (1935), p. 35 ; *The Th.*I, p. 128 (décrit le « traité » qui précède le tonaire).

donnée, dans chaque différence, suivant l'ordre liturgique de l'antiphonaire [1].

Sur ces longues listes, on peut pointer toutes les antiennes citées dans le tonaire abrégé du manuscrit de Montpellier. Les différences du manuscrit de Fécamp, notées sur lignes coïncident avec les différences notées en neumes dans le petit tonaire de Saint-Bénigne, avec parfois une interversion d'ordre [2]. La concordance est telle que le manuscrit de Fécamp permet parfois de restituer les passages effacés du tonaire fragmentaire.

Ainsi, à l'aide de ces deux tonaires [3] il serait possible de restituer l'œuvre de Guillaume de Volpiano qui constitue l'un des monuments les plus importants précédant la réforme musicale cistercienne mise sous le nom de saint Bernard.

d) *Saint Bernard :* C'est entre 1135 et 1140 que fut entreprise la réforme du chant de l'Ordre cistercien, placée sous l'autorité de saint Bernard, abbé de Clairvaux. Cette réforme très profonde, réduisant singulièrement les différences psalmodiques habituelles et retouchant nombre de mélodies traditionnelles au nom des principes théoriques adoptés comme normes de correction, fut imposée à tous les monastères du nouvel Ordre. L'unité d'observance et l'unification fut réalisée dans chaque abbaye grâce à la visite annuelle de l'abbé fondateur et par l'autorité législative du Chapitre général [4].

Pour l'enseignement du chant cistercien, on utilisait dans les abbayes le *Tonale sancti Bernardi* [5], transcrit dans les plus anciens antiphonaires cisterciens. Ce tonaire fut naturellement placé sous le nom et l'autorité de celui qui avait patronné la réforme du chant par sa lettre préface *Inter caetera.* Il en est donc du tonaire comme du *De cantu monachorum,* simples conseils sur la psalmodie qui se réclament aussi de saint Bernard [6] : ce sont des textes d'origine cistercienne, mis sous l'autorité de saint Bernard.

---

1. Remarquons que les pièces de la Dédicace viennent avant celles de St. Jean-Baptiste (24 juin) : cette place convient bien à la date de la dédicace de Fécamp (15 juin) et non à celle de St. Bénigne de Dijon (31 mars) : le manuscrit a été adapté au propre local.
2. Ainsi, au troisième ton, Fécamp inverse les différences 3 et 4 de St. Bénigne ; au IVe ton, ce sont les deux premières qui sont inversées.
3. Et à l'aide des autres témoins énumérés p. 332, n. 1.
4. Voir plus loin, chap. XII (Tonaires des Ordres religieux) sur les sources et la diffusion du tonaire cistercien.
5. GS.II, 265-277. — P.L. CLXXXII, c. 1153-1166.
6. *Institutio Dni. Bernardi quomodo cantare et psallere debemus* (texte à comparer aux *Instituta Patrum* d'Ekkehart IV dans GS.I, 6 ss., cf. S. J. P. VAN DIJK, *Musica Discipl.* IV, 1950, 99-109). Mss. : Paris, B.N.lat. 933 (La Grasse),

Le tonaire de saint Bernard — dont nous étudierons les sources et la diffusion plus loin — est un tonaire d'origine française et devait comme tel être replacé dans son cadre. Si par son origine ce tonaire est enraciné en terre française, il n'a eu en dehors de l'Ordre cistercien que fort peu d'influence : il a parfois été transcrit dans des recueils d'écrits théoriques non cisterciens, à titre de document.

Cependant, le chant réformé propre à l'Ordre de Cîteaux, allait devenir au XIIIe siècle, l'une des sources les plus importantes du chant dominicain, notamment du graduel dominicain.

e) *Jérôme de Moravie et le tonaire dominicain :*

Au XIIIe siècle, l'enseignement des Arts libéraux ne se fait plus seulement dans les écoles cathédrales et claustrales, mais encore à l'Université, notamment à Paris, au Collège des Arts [1] où clercs et religieux Mendiants se disputent les chaires. Si plusieurs dominicains tels Vincent de Beauvais [2], Albert le Grand [3] ou Thomas d'Aquin [4] avaient défini et divisé l'*Ars Musica* suivant les règles de la dialectique scolastique, il manquait dans l'Ordre en plein essor un théoricien de la Musique.

Celui-ci se révéla en la personne de Jérôme de Moravie qui rédigea un *Tractatus de Musica*, connu par un seul manuscrit de la fin du XIIIe siècle [5], œuvre écrite qui nous donne une idée de l'enseignement oral professé à l'Université de Paris dans la seconde moitié du XIIIe siècle. Mais la datation du traité est une recherche délicate qui

---

f. 101 (*The Th.*I, 90) ; Bruxelles, B.R. 1079-84 (*ibid.*, p. 53) ; Londres Br.Mus. Harl 5235, f. 127v ; Royal 5 A VI, f. 30v ; Paris, B.N.lat. 14506, f. 336 (*The Th.*I, p. 120) ; Siena, B. Comunale L V 30, f. 129v (*The Th.*II, p. 122). Ce texte fut imprimé en 1517, avec le tonaire, dans l'*Isagoge in Musicam Smi... Bernardi* (cf. plus bas, p. 441).

1. A. PIRRO, L'*enseignement de la Musique aux Universités françaises* : *Mitteilungen der Intern. Gesellschaft für Musikwiss.* II, 1930, pp. 26-32 ; 45-56.

2. *Speculum Doctrinale*, imprimé en 1477. Cf. G. GÖLLER, *Vincenz von Beauvais o.p. und sein Musiktraktat* (Kölner Beiträge zur Musikforschung), 1959.

3. Enseigna à Paris et à Cologne avant de devenir évêque de Ratisbonne. Outre des compositions liturgiques, il aurait écrit une *Summa de scientia musicali* et un commentaire de Boèce dont il ne reste que des fragments. Cf. D. METTENLEITER, *Aus der musikalische Vergangenheit... Musikgeschichte der Stadt Regensburg* (R. 1865), pp. 23-24. H. HÜSCHEN, *Albertus Magnus und seine Musikanschauung* : *Speculum Musicae Artis* (Festgabe f. H. Husmann), München, 1970, pp. 205-218.

4. H. J. BURBACH, *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin* (Kölner Beiträge z. Musikforschung, XXXIV), 1966.

5. Paris, B.N.lat. 16663 (cf. *The Th.*I, 124), édité d'abord par de Coussemaker (CS.I, pp. 1-94) puis par S. M. CSERBA, *Hieronymus de Moravia o.p., Tractatus de Musica* (Freiburger Studien zur Musikwiss., Heft 2), Regensburg, 1935.

a ses répercussions sur la question des rapports textuels entre ce traité et le tonaire de l'Ordre qui figure en bonne place dans le « Gros livre », c'est-à-dire l'*Exemplar* ou archétype de tous les livres liturgiques de l'Ordre dominicain [1].

En effet, si Jérôme de Moravie a écrit son *Tractatus* entre 1255 et 1264 comme le pensait Gastoué [2], c'est le traité qui est la source du tonaire dominicain *Omnis cantus ecclesiasticus...* : on peut même avancer, dans cette hypothèse, que Jérôme de Moravie aura pris part à la rédaction du tonaire et même à la fixation de la version dominicaine du chant ordonnée par le Maître général Humbert de Romans, réalisée à partir de la version cistercienne et de celle de Paris. Cette datation du traité expliquerait pourquoi les citations de pièces musicales faites par Jérôme ne coïncident pas toujours avec la version devenue officielle en 1255.

Si par contre on tient matériellement compte des citations faites par Jérôme de Moravie, on est contraint de reculer la composition du traité à la fin du XIIIe siècle [3], entre 1272 et 1304 : dans cette perspective, c'est Jérôme de Moravie qui a englobé dans son chapitre 21 le prologue du tonaire, dont le texte figurait dans l'*exemplar*, ou prototype des livres de chœur dominicains, conservé au couvent Saint-Jacques [4]. Grâce à un enclitique, Jérôme a sans peine raccordé cette citation au début de son chapitre : « *Omnis* igitur *cantus ecclesiasticus...* (éd. Cserba, p. 159).

La question des rapports entre le traité de Jérôme de Moravie et le tonaire dominicain ne pourra être définitivement tranchée que lorsque la datation du traité sera plus solidement établie. La solution

---

1. M. HUGLO, *Règlement du XIIIe siècle pour la transcription des livres notés* : Festschrift Br.Stäblein (1967), p. 132. Voir plus loin le chapitre XII sur le tonaire des Ordres religieux.

2. A. GASTOUÉ, *Un dominicain professeur de musique au XIIIe siècle...* : *Archivum Ordinis Fr. Predicatorum* II, 1932, pp. 232-251. Voir aussi F. X. MATHIAS, *Die Tonarien* (1903), p. 53, qui considère également le traité de Jérôme comme source du tonaire dominicain.

3. CSERBA (pp. XXII-XXIII) s'appuie surtout sur les citations de s. Thomas d'Aquin — que Gastoué n'avait pas remarquées (cf. p. xvij et xxij) — pour avancer cette datation. Mais la datation des œuvres de Thomas d'Aquin est-elle hors de contestation ? La nature même des citations demande une vérification : au chap. 9, Jérôme adapte un texte de la première question de la *Prima Pars* de la *Somme théologique* (CSERBA, p. 42) : mais la Somme n'est bien souvent qu'une refonte du commentaire des *Sentences* datant de 1252-1254. Il faudrait donc vérifier toutes les citations des auteurs du XIIIe s.

4. L'exemplar est aujourd'hui conservé à St. Sabine. Le prologue du tonaire, au début de l'antiphonaire, manque par suite d'une lacune matérielle (un feuillet arraché) : ce texte y figurait certainement, comme dans la copie portative à l'usage du Maître général (Londres, Add. 23935, f. 249) : voir chapitre XII, par. 4.

est lourde de conséquences, car certains auteurs du XIIIe siècle mentionnés dans le *Tractatus* ne sont approximativement datés que par ces citations ! Ainsi en particulier pour Petrus Picardus que l'on hésite à identifier avec l'amiénois Pierre de la Croix.

f) *Pierre de la Croix et Gui de Saint-Denis :* Il est remarquable qu'au XIIIe siècle les traités de musique mesurée (*de musica mensurabili*) comportent presque toujours une première partie consacrée au chant liturgique : ainsi, le traité du Pseudo-Aristote comporte un petit tonaire qui expose l'essentiel de la théorie modale [1].

De même, Pierre de la Croix, originaire d'Amiens, a composé un traité de musique mesurée et des motets, mais encore une *historia*, c'est-à-dire un office propre [2] et surtout un traité sur les tons : *Incipit tractatus de tonis a Magistro Petro de Cruce Ambianensi* [3]. Dans l'introduction, Pierre de la Croix emprunte la définition du ton au Ps. — Odon puis expose brièvement les caractéristiques de chaque ton et traite rapidement des différences. A ce propos, l'auteur fait remarquer la grande variété des usages contemporains : « *Usus enim civitatum qui sunt diversi, dant eis differentias diversi modo, tum quia unus plus, alter vero minus* (CS.I 282 B). Quant à Pierre de la Croix, il reflète dans son tonaire l'usage de l'église d'Amiens, ainsi que nous le confirme Gui de Saint-Denis dans les citations du tonaire de son prédécesseur.

Le tonaire de Gui, moine de Saint-Denis à la fin du XIIIe siècle, est transcrit dans le même manuscrit et de la même main que le *De tonis* de Pierre de la Croix [4] : ce tonaire forme la partie « pratique » illustrant la partie « théorique », constituée par le traité initial.

Dans son tonaire, Gui de Saint-Denis nous livre la tradition de l'abbaye de Saint-Denis, mais il est au courant des usages de l'église de Paris ou de ceux d'Amiens qu'il cite à travers le *De tonis* de Pierre de la Croix. Mais avant tout, il se conforme dans ses citations « *ad usum et consuetudinem sancti Dionysii* ».

---

1. CS.I 262-268 (édité d'après Paris, B.N.lat. 11266) : on le trouve dans plusieurs autres mss. notamment le lat. 6755/2, en écriture allemande, mais avec une addition, *Primi toni melodiam...*, d'origine allemande.
2. Suivant Gastoué (*Primitifs de la Musique française*, 1922, p. 47) et suivant G. Durand (*Ordinaire de N.-D. d'Amiens*, 1934, p. xxij), Pierre de la Croix aurait composé l'office de saint Louis : en fait cet office paraît plutôt d'Arnaud du Pré (cf. *Archiv. francisc. hist.*, X, 1917, pp. 560-575).
3. CS.I, 282-292 (d'après Londres, Br. Mus. Harl. 281).
4. Londres, Br.Mus. Harl. 281, ff. 81v-96v : ouvrage inédit sur lequel j'espére revenir dans une étude séparée.

Gui de Saint-Denis — comme d'ailleurs Jérôme de Moravie — se réfèrent encore à Jean de Garlande « *qui fuit magnae reputationis musicus* » et auteur d'un traité *de tonis*.

g) *Jean de Garlande* : Jean de Garlande musicien et Jean de Garlande poète ne « forment sans aucun doute un seul et même homme » [1]. Jean de Garlande vécut à l'ombre de l'Université de Paris et mourut vers 1272. Outre son enseignement sur la musique mesurée, qui fit autorité au XIIIe siècle, Jean a écrit comme ses prédécesseurs et ses successeurs sur les huit tons : il nous donne une sorte de tonaire glosé, mais sans différences psalmodiques ni formules d'intonation [2]. Il est probable que le *de tonis* mentionné par Gui de Saint-Denis devait être plus consistant et sans doute voisin du *De tonis* de Pierre de la Croix quant à la présentation.

***

Aussi haut qu'on remonte dans la tradition française, le tonaire d'enseignement — le tonaire bref — révèle partout son utilité pour la formation des chantres et pour l'illustration de la doctrine des huit tons. Le tonaire complet, aux longues listes de pièces, est rare et même exceptionnel, si du moins on s'en tient aux documents conservés (Metz 351 et Rouen 245). Néanmoins, le tonaire reste présent dans la plupart des églises, non seulement pour la transmission de la doctrine, mais encore pour le développement de la vie liturgico-musicale. Parfois c'est une pièce qu'on lui emprunte pour le Jeu pascal (antienne-type *Tertia dies est* dans le Jeu pascal manceau). A Laon, au XIIe siècle, le *neuma* final des antiennes-types devient support de tropes. C'est probablement à cette époque que les « neumes » du tonaire passent dans la liturgie pour devenir, au chœur, la « cauda » des antiennes de Laudes et de Vêpres aux jours solennels, ainsi qu'il ressort des observations des liturgistes contemporains tels que Jean Beleth ou de ceux des siècles suivants tels que Guillaume Durand.

---

1. W. G. WAITE, *Johannes de Garlandia, Poet and Musician* : *Speculum* XXXV, 1960, p. 194 (cf. p. 192).

2. CS.II, pp. 170-175. L'édition est basée sur le seul manuscrit de St. Dié 42, ff. 68-82 (cf. *The Th.*I, 132) qui comporte ici plusieurs lacunes matérielles. Il faudrait collationner d'autres manuscrits, en particulier celui de Rio de Janeiro (Congress. Libr., Cofre 18), signalé par R. Stevenson (*Notes* 24, 1967, pp. 9-17). A ce sujet, cf. F. A. GALLO, *Tra Giovanni de Garlandia e Filippo de Vitry* : *Mus.Disciplina* XXIII, 1969, pp. 15-18 : notre « tonaire » ne figure pas dans plusieurs mss.

Cette curieuse coutume persistera même dans le plain-chant néo-gallican du XVIIIe siècle. Mais le « neuma » connaîtra une autre fortune : il formera la partie de *tenor* de certains motets français du XIIIe siècle [1].

La persistance du *neuma* dans le tonaire, à la suite de l'antienne-type, ou même sans « support » textuel, reste en effet la note caractéristique du tonaire : si au cours des âges le tonaire s'est délesté de plusieurs éléments, il a toujours gardé sous une forme ou sous une autre le fameux « neume ».

1. Montpellier, Fac. de Méd. H 196 (éd. phot. Y. ROKSETH, 1935), n° 56 (Neuma I toni) ; Bamberg, lit. 115 (éd. phot. P. AUBRY, 1908), f. 53^v^ (Motet *Salve Virgo rubens rosa* : tenor *Pneuma primi toni*) ; Paris, Arsenal 3518, f. 118 (P. AUBRY, *Cent motets*... III, pl. V) ; Montpellier, motet n° 54 (neume du 2e ton), n° 117 (neume du 3e ton). Voir encore le Triplum *Douce Plaisance* de Philippe de Vitry (vers 1320), basé sur le *neuma* du Ve ton : cf. H. BESSELER, *Studien zur Mus. des MA.* I (1926), pp. 249-251.

CHAPITRE X

LES TONAIRES ANGLAIS

Lorsque saint Augustin et ses quarante missionnaires envoyés en 596 par le pape Grégoire-le-Grand, eurent débarqués sur le sol anglais, près de Ramsgate, ils firent leur entrée dans Cantorbéry au chant de l'antienne *Deprecamur te*.

Dans ce récit, où on découvrait naguère l'attestation d'authenticité grégorienne de l'*Antiphonale Missarum* contenant cette antienne [2], il est aussi valable de trouver une attestation du chant basilical ou « vieux-romain » qui contient, lui aussi, cette même pièce. L'attestation d'un *texte* ne saurait être étendue à une version mélodique donnée que moyennant une extrapolation valable seulement dans le cas où nous nous trouverions en présence d'un seul type de mélodies. Or, ce n'est pas le cas ici, puisque en dehors des mélodies usuelles, dites « grégoriennes », nous rencontrons sur le même texte que le « grégorien » deux autres versions mélodiques d'une facture différente et apparemment plus archaïque : l'une ambrosienne et l'autre « vieux-romain ».

Or, si le chant vieux-romain est le seul répertoire musical en usage à Rome même et dans les diocèses suburbicaires avant l'époque carolingienne, c'est bien le vieux-romain que l'Angleterre a reçu de Rome en 596 et qu'elle a maintenu en usage grâce à des relations très suivies avec la Ville [4]. Mais les documents — non notés évidemment —

---

1. Sources : Bède-le-Vénérable, *Hist.Eccles.* I, 25 (P.L. XCV, 56) ; *Vita Augustini Cantuar. : ACTA SS. Maii*, t. VI, p. 382 (dans certains mss. de la *Vita*, l'ant. est notée sur lignes suivant la version grégorienne).

2. R. J. HESBERT, *Antiph.Missar.sext.* (1935), p. CXXI.

3. Sur ce problème, nous renvoyons à notre étude de *Sacris erudiri* VI, 1954, pp. 96-124 et surtout à P. CUTTER, *The Question of the Old Roman chant, A Reappraisial* : *Acta Mus.* XXXIX, 1967, pp. 2-20 et Br. STÄBLEIN, *Monumenta Monodica Medii Aevi* II, Einleitung.

4. Sur ces relations, voir l'introd. du t. XII de la *Pal.Mus.* (pp. 99-110) et Br. STÄBLEIN, *Zur Frühgeschichte des röm. Chorals* : *Atti del Congresso intern. di Musica sacra*, Roma, 1950 (Tournai, 1952), 271-75.

qui permettent de déceler la présence du vieux-romain en Angleterre sont peu nombreux et très minces [1]. C'est que le vieux-romain a été submergé par les vagues successives de l'apport grégorien en Angleterre, à partir du IXe siècle.

Les relations des églises et monastères d'Angleterre avec les grands centres chrétiens de l'empire carolingien se font de plus en plus nombreuses et étroites : des envois de manuscrits et de chantres du continent vers les Iles Britanniques [2] apportent des traditions liturgico-musicales différentes de celles qui avaient été implantées par les missionnaires de saint Grégoire. Mais le vieux-romain a dû subsister longtemps encore dans certains centres écartés et lorsqu'il a cédé le pas au grégorien, ce ne fut pas toujours sans heurts, parfois violents [3].

En fait, l'unification liturgico-musicale a été réalisée surtout après la conquête de l'Angleterre par les Normands (1066), lorsque le Duc Guillaume-le-Conquérant, couronné roi d'Angleterre, installa dans les églises insulaires des hommes de confiance tel Lanfranc, évêque de Cantorbéry, puis Primat d'Angleterre. Le chant grégorien triompha définitivement et il fit même, dans ce nouvel évêché fondé en 1075 à Old Sarum l'objet d'une recension qui devait être adoptée par plusieurs cathédrales d'Angleterre. D'autres préférèrent suivre la liturgie et le chant de l'église d'York ou de celle d'Hereford. Quant aux monastères, ils se plièrent aux usages de la *Regularis Concordia* compilée d'après des coutumiers continentaux [4] par saint Dunstan, vers 970 ; ou bien ils adoptèrent les *Decreta* que Lanfranc composa à Cantorbéry [5] ou enfin se rallièrent à la réforme que Guillaume de Volpiano avait introduite dans les monastères de Normandie : ainsi à Winchcombe et à Saint-Pierre de Gloucester.

---

1. Voir *Sacris erudiri* VI, 1954, pp. 100, 122-123. Voir aussi les actes du concile de Cloveshoe (747), sur les livres reçus de Rome, *Pal.Mus.* XII, p. 101.

2. Le missel en usage au temps de Léofric (1050-1072), à Exeter, vient du diocèse de Cambrai (cf. éd. Warren, 1883). Le tropaire de Winchester, au début du XIe s. a beaucoup d'éléments venus de Fleury. Enfin, on sait que saint Æthelwold a fait venir de Corbie à Winchester es meilleurs chantres.

3. Ainsi à Glastonbury, sous l'abbé normand Turstin en 1082 : cf. J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Die Geschichte von Glastonbury und Ihre Folgen* : *Colloquium amicorum* Jos. Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn, 1967, pp. 372-378.

4. Éd. dans P.L. CXXXVII, 475-502 ; éd. Th. SYMONS (Edimbourg, 1953). Sur les sources, Dunstan nous renseigne lui-même (cf. Th. SYMONS, dans *Downside Review* 59, 1941, pp. 14 ss., trois articles) : il a puisé dans les *Consuetudines* de Fleury et de St. Pierre du Mont-Blandin à Gand.

5. Éd. P.L. CL, 443-516 et éd. KNOWLES (Édimbourg, 1951).

I. Tonaires anonymes :

Ces circonstances historiques de l'arrivée relativement tardive du chant grégorien en Angleterre expliquent en partie [1] la rareté des manuscrits de théorie musicale anciens sur le sol anglais : à côté d'un Hucbald provenant de Saint-Augustin de Cantorbéry, du début du XIe siècle [2] et d'un second manuscrit de Christ Church qui donne le texte de l'*Enchiriadis* [3] et de la *Commemoratio brevis* — en dépendance d'un archétype tronqué, d'origine continentale, cf. p. 63, note 5 — nous trouvons dans la bibliothèque de Saint-Augustin de Cantorbéry un tonaire qui a été apporté de Saint-Vaast d'Arras, mais on ne sait pas exactement à quelle époque [4].

Le plus ancien des deux tropaires de Winchester, le manuscrit de Cambridge [5], qui date du premier quart du XIe siècle, contient un tonaire d'introït *Incipiunt octo officiales toni* [6], c'est-à-dire les tons de l'*officium* ou introït (sur le terme, voir p. 148, n. 1) ; plus loin, au fol. 197, les huit *Gloria* (*Patri*) avec les neumes de l'intonation des versets de répons nocturnes suivant les huit tons.

Les vers qui sont transcrites au début de chaque ton sont ceux que Bernon de Reichenau avait composés pour son tonaire du Graduel (cf. p. 278, n. 1). La sélection d'introït se rattache au « tonaire du groupe Saint-Denis » (cf. pp. 91 ss.) : ainsi, lorsque l'ensemble de la tradition hésite sur le choix d'un ton d'introït, Winchester se range aux côtés du groupe Saint-Denis, comme on le constate sur le tableau suivant :

---

1. Les destructions d'archives et de manuscrits ordonnées par Henry VIII constituent un second facteur de rareté de documents anciens.
2. Cambridge, Univ. Gg V 35 (catal. 1567) : outre les fameux *Carmina Cantabrigensia*, ce ms. contient le *De Musica* d'Hucbald. On y relève des neumes lorrains aux ff. 263-263v et 268. Selon M. Yves Chartier, ce ms. serait l'un des meilleurs de la tradition d'Hucbald.
3. Cambridge CCC 260 (xe s.) Christ Church. L'Enchiriadis est précédé des *Excerptiones Hogeri Abbatis* (« *Architas vero cuncta ratione constituens...*) : le nom d'Hoger ne figure que dans Valenciennes 337.
4. Cambridge, Trin. Coll. 939 (II) : cf. pp. 321-322.
5. Cambridge, CCC 473, décrit par A. Holschneider (*Die Organa von Winchester*, Hildesheim, 1968), pp. 14-20. Celui d'Oxford (Bodl. 775), plus récent, selon Holschneider (pp. 24-26) ne contient pas le tonaire.
6. F. 70v (jusqu'au fol. 72v) : édition du texte par W. H. Frere, *The Winchester Troper* (London, 1894), H. Bradshaw Soc. VIII, pp. 62-64.

	Winchester	Groupe St. Denis	Graduel de Corb. BN. 18010	Autres tonaires
INTR. *Deus dum egredereris..*	VIII	VIII	VIII	III
Eduxit Dnus. populum.	IV	IV	incipit trop bref	VII ou VIII
In virtute............	VIII	VIII	////	VII
Nunc scio............	IV	IV	////	III
Sacerdotes tui.........	IV	IV	IV	III
Victricem	III	III	VIII	VIII

Cet accord unanime de Winchester avec le « groupe de Saint-Denis », dont fait partie le ms. K (= B.N. lat. 12050) de Corbie [1], s'explique sans peine, lorsqu'on se souvient qu'Aethelwold fit venir des chantres de Corbie à Winchester (voir p. 340, note 2). Ce bref sondage dans la tradition, surtout considéré en relation avec d'autres examens du même genre [2], recoupe donc bien les données historiques attestant la dépendance de certaines églises et monastères de Grande-Bretagne à l'égard de celles du Nord de la France.

Les tonaires anglais que nous connaissons sont d'âge plus récents : ils sont construits sur le même plan.

1) Dans l'antiphonaire [3]-processionnal-hymnaire-graduel du Chapitre de Worcester (ms. F 160), écrit et noté peu après 1230, un tonaire abrégé, sans *exempla*, a été ajouté de seconde main ancienne, à la fin du XIII[e] siècle, sur les dernières pages de l'antiphonaire (pp. 441-442 du facsim.) : il ne comporte que les psalmodies simples et solennelles (*Benedictus* et *Magnificat*), les différences finales, sans texte, et le mélisme de chaque antienne-type, ou neuma, sans texte.

---

1. Le graduel neumé de Corbie, du XI[e] s. (Paris, B.N.lat. 18010), incomplet par suite de lacunes matérielles (cf. *Le Graduel romain* II, p. 110) est en désaccord sur l'intr. *Victricem* : mais le III[e] ton n'a été maintenu au delà du X[e] s. que par quelques tonaires isolés.
2. Pour la notation, voir A. HOLSCHNEIDER, *op. cit.*, p. 82. Pour la liste alléluiatique de Winchester (et de Bury St. Edmond), type *In te Dne speravi*, en relation avec celles de Corbie et de St. Denis, voir D. H. TURNER, *The Missal of the New Minster* (London, 1962, H. Bradshaw Soc. XCIII), pp. XXI-XXII.
3. Reproduit dans *Pal.Mus.*, t. XII (Le tonaire des pp. 126-154 est une patiente compilation des éditeurs). Pour le graduel, voir le *Graduel rom.* II (Les sources), p. 154 ; IV (Le groupem. neumatiq.) 262.

2) Deux tonaires identiques dans l'Antiphonaire-Missel-Processionnal de Guisborough [1], écrit peu après 1246 : mais il s'agit là d'un manuscrit augustin qui sera étudié plus loin (chap. XII, Les tonaires des Ordres religieux).

3) De même, le tonaire qui fait suite à l'Ordinaire de l'abbaye d'Augustins Sainte-Mary & Sainte-Frideswide d'Osney, près Oxford (Bodleian, Rawl. C 939 (12770)).
En somme, ce sont là des résumés de tonaires, ou pour reprendre l'heureuse dénomination du tonaire de John Wylde (voir plus bas), des « récapitulations » de tonaires plus importants qui ne sont pas toujours transcrits.

4) A la fin d'un cantatorium de Durham [2], du XVe siècle, on a inséré un tonaire bref qui se réduit aux exemples de psalmodie avec quelques exemples :

I. Primus tonus sic mediatur et sic finitur.

Evangelicus (c'est-à-dire le *Benedictus* et le *Magnificat*) *sic mediatur*, etc.

Septimus tonus... (c'est ici qu'est placé le pérégrin *Nos qui vivimus*).

Octavus tonus... On y cite plusieurs antiennes *Cuthbertus... Patriarchae... Igne fervens... Fantasticum... E secretis* [3].

En somme, ce sont là des tonaires abrégés, des résumés de tonaires ou pour reprendre l'expression d'un manuscrit anglais une « *recapitulatio* » : cette récapitulation est sans doute le seul vestige d'un tonaire plus important qui ne nous a pas été conservé.

Plusieurs tonaires anglais sont incorporés dans des traités. Walter Odington, à la fin du XIIIe siècle ou au début du XIVe a écrit un vaste traité *De speculatione Musicae* [4] en six parties : c'est dans la cinquième partie qu'il est question de la notation, des muances et des modes. Pour chaque ton, l'auteur suit le même ordre :

---

1. Londres, Br.Mus. add. 35285.
2. Cambridge, Jesus Coll. Q B 5 (catal. James, n° 22), XVe s. : *Le Graduel rom.* II, p. 40 ; G. REANEY, *Mss. of Polyph. Mus.* (RISM.), 1966, pp. 476-477.
3. Je n'ai pu vérifier si ces antiennes viennent de l'ancien office propre de St. Cuthbert conservé par deux manuscrits en notation bretonne cités dans mon étude des *Acta musicologica* XXXV, 1963, p. 71.
4. CS.I, 182-150 : l'éd. repose sur un manuscrit unique (Cambridge CCC. 410 du XVe s.). Cf. F. F. HAMMOND, The « *Summa de speculatione Musicae* » *of Walter Odington.* A Critical Edition and Commentary. Dissert. Yale Univ. 1965. Ann Arbor Microf. n°. 65'9679. — Art. « Odington » (G.REANEY) MGG. IX· 1849-50.

les *principia* possibles dans chaque ton, avec souvent les mêmes exemples que dans le Dialogue du Ps. Odon, un invitatoire, un verset de répons nocturne, l'antienne-type (*Primum querite...*), les formules échématiques [1], la psalmodie et enfin les différences psalmodiques avec leurs antiennes, soit le tonaire proprement dit. Une compilation, en somme, très complète mais qui tient davantage du traité que du tonaire.

La *Practica Artis Musicae* du prêtre anglais Alfred [2], familier du cardinal Ottobono de Fieschi, légat romain en Angleterre, a été rédigée en 1271 : ce traité comporte deux tonaires, l'un romain et l'autre — placé juste avant — un tonaire « franco-anglais » : *Incipit tonale secundum usum Ecclesiarum Franciae et Angliae in psalmis ad Matutinas Horas et Vesperas.*

Notandum quod differentiae vocantur diversae inceptiones antiphonarum, responsoriorum, officiorum et omnium cantuum sed ipsa principia quae inter se et a seipsis differunt. Item « seculorum » improprie dicuntur differentiae licet inter se differant, quia non sunt principia sed fines.

Primi toni melodiam psallat in directo. Euouae (suivent les différences, au nombre de dix).

Secundus tonus sic mediatur et sic finitur...
Tertium tonum suspende...

Cette citation des trois premiers tons pose un problème : Alfred utilisait-il les formules habituelles *Primus tonus sic mediatur*, etc., comme en France et en Angleterre, ou les formules allemandes *Primi toni melodiam...* (voir plus loin, p. 414 ss.) ? La substitution de formules pourrait très bien être l'œuvre d'un copiste allemand [3] qui, au deuxième ton, aurait oublié de faire le changement et se serait ainsi trahi involontairement...

Alfred donne ensuite les antiennes-types *Primum quaerite...* (en marge *Pneuma primi...*) suivies chacune de la psalmodie ornée du *Benedictus* et du *Magnificat*. Cette relation entre le *Pneuma* et les

---

1. L'auteur (p. 219) commente ces formules en s'inspirant d'Aurélien (GS.I 42) et du petit texte explicatif d'un auteur anonyme dont il sera question plus loin (p. 386).
2. Les sources de ce traité ont été citées plus haut, p. 229.
3. L'œuvre intégrale d'Alfred nous est connue par deux manuscrits allemands (Bamberg, lit. 115 et Trèves, Priesterseminar 44 : cf. p. 227) qui ont déformé le nom de l'auteur, autant qu'on peut le constater par comparaison avec le ms. d'Oxford, Bodley 77, qui ne donne que le début du texte.

cantiques évangéliques semble indiquer — surtout par contraste avec la sobriété romaine à cet égard (cf. p. 228) — qu'en Angleterre on chantait le « neume » final des antiennes-types à la fin de l'antienne propre de la fête *ad Benedictus et ad Magnificat.*

Dans le manuscrit d'Oxford, qui contient le début de la *Practica* d'Alfred (Bodley 77), on trouve une copie du traité de John Wylde, préchantre de Waltham Abbey, dans l'Essex : le manuscrit autographe est conservé à Londres au British Museum [1]. Ce manuscrit, du XIV-XVe siècle, contient plusieurs traités : un traité en deux parties dont la seconde est un traité-tonaire, intitulé *Tonale,* qui doit beaucoup aux *Regulae* cisterciennes de Guy d'Eu [2] ; les œuvres de Guy d'Arezzo (cf. CSM. 4, p. 31) et le commentaire anglais du *Micrologus* intitulé *Metrologus* [3] ; enfin un grand tonaire.

Ce tonaire, très développé, commence au fol. 71^v dans le ms. du British Museum par la formule mnémonique *Pater in Filio,* destinée à retenir l'intonation des huit tons psalmodiques, puis *Primum querite,* suivi du *Neuma primi toni.*

La psalmodie d'Introït, notée sur *Gloria Patri...* est suivie de la psalmodie de l'Office avec plusieurs exemples à chaque différence : on y relève quelques exemples pris à des offices propres, en particulier à l'office de saint Thomas de Cantorbéry († 1170) : au IIe ton, ant. *Monachus* (fol. 74), au IIIe ton, *Cultor* (fol. 75^v), *etc.*

A la fin, *Sequitur recapitulatio intonacionum octo tonorum cum differentiis et neumatibus eorum.* C'est en somme l'abrégé du tonaire, tel que nous le trouvons parfois isolément dans les manuscrits anglais — voir plus haut, p. 343 — mais sans le tonaire développé qu'il doit en principe résumer.

Le tonaire du manuscrit Lansdowne 763 semble bien inspiré du tonaire de Sarum : il en est par ses nombreux exemples, l'amplification.

---

1. Londres, Br.Mus. Lansdowne 763 (cf. CSM.4, pp. 31-3) et sa copie sur papier (Add. 4912).

2. Je dois cette précision à Miss C. Sweaney qui prépare une dissertation sur John Wylde (*The Musical Treatise of John Wylde,* Univ. of California, 1970). Voir encore l'art. « (John) Wylde » (G. Reaney), MGG., t. XIV, 918.

Sur l'extension du terme *tonarius* (*tonale*), voir la « Summula » d'Henricus Helenae : *Quintum capitulum ... est practica totius operis... quapropter et tonarius hoc capitulum nuncupatur.* (Cité par F. A. Gallo, *La definizione e la classificazione della Musica, nella « Summula » di Henricus Helenae* : *Jucunda Laudatio* I, 1963, 3-6). La source est le ms. de la Marciana lat. cl. VIII 24 (coll. 3434), du XVe s., analysé depuis dans *The Th.*II, 127).

3. Commentaire édité par J. Smits van Waesberghe, *Expositiones in Micrologum* (Musicologica Medii Aevi I), Amsterdam, 1957, pp. 64 ss.

2. Le Tonaire de Sarum :

L'évêque Richard Poore (1217-1228), ancien doyen du chapitre de Salisbury, entreprit en 1220 l'édification d'une nouvelle cathédrale qui ne devait être consacrée qu'en 1258. Avant même d'être élu à la tête du diocèse, et dès 1197, Richard Poore, avec l'aide du trésorier Edmond Rich, commença la restauration du Missel : l'Ordinaire [1], le Graduel et l'Antiphonaire [2], durent être revus en coordination avec cette réforme des anciens livres diocésains, qui aboutit à une liturgie très cohérente, fusion des anciens rites autochtones et des rites du continent apportés par les Normands, notamment le liturgie de Bayeux [3].

L'Ordinaire décrit le déroulement des cérémonies et énumère les chants et oraisons qui doivent être récités au cours de l'année liturgique. Plusieurs manuscrits de l'Use of Sarum le font suivre d'un tonaire très complet et très détaillé qui règle dans le détail les questions de musique liturgique :

« *INCIPIT TONALE secundum vsum Sarum et universalis ecclesiae.* »

Ce tonaire, soigneusement édité par W. H. Frere [4], à la suite de l'Ordinaire, figure dans les manuscrits suivants :

Oxford, Corpus Christi College 44, du XIVe s., Ordinaire de Sarum, suivi du tonaire (f. 194-212) : W. H. Frere, *Bibl. Musico-liturgica* I, p. 153, nº 501 ; *The Use of Sarum* I, p. LVI, ms. C.

Londres, Brith. Mus. Arundel 130, du XVe s. : Ordinaire (f. 1-100) ; *Metrologus* (f. 100-103) ; Tonaire (f. 103-110v) ; Tons usuels divers (f. 110v) : W. H. Frere, *The Use of Sarum* I, p. LVII, ms. A ; Hughes-Hughes, *Catal. of MSS Music in the Brith. Mus.* III (1909), p. 301, 307 ; J. Smits van Waesberghe, CSM. 4, pp. 33-34 ; *Expositiones in Micrologum* (1957), p. 64.

---

1. Walter Howard Frere, *The Use of Sarum* I (Cambridge, 1898) et II (1901). — Cf. Chr. Wordsworth, *Ordinale Sarum sive Directorium sacerdotum* (London, 1901-1902), Henry Bradshaw Society XX, et XXII.
2. W. H. Frere, *Graduale Sarisburiense* (London, 1894) ; *Antiphonale Sarisburiense* (London, 1901-1925), 2 vol. in-fol. : les préfaces décrivent les graduels et antiphonaires ayant suivi l'usage.
3. Il serait intéressant de faire la critique des sources du rite : entre mille exemples, citons le ton pascal propre à Rouen et Sarum (reproduit par *Revue grég.* 41, 1963, nº 4-5, tabl. I a).
4. *The Use of Sarum*, vol. II (1901), à la fin, après la page 236, avec une nouvelle pagination en chiffres romains.

SALISBURY, Cathédrale 175, de la fin du XIV[e] siècle : Ordinaire suivi du Tonaire (f. 199v-216) : W. H. FRERE, *Bibl. Musico-Liturgica* II (London 1930), p. 21, n° 606 ; *The Use of Sarum* I pp. LVI-LVII, ms. S.

La *recapitulatio* ou des extraits du Tonaire de Sarum peuvent se trouver dans les divers manuscrits qui nous ont conservé le rite de Sarum :

EDIMBOURG, Advocates Libr. 18. 2. 13 a (XV[e] s.) f. 166 : *Hic incipit Tonale secundum usum Sarum* (« a very brief Tonal », selon W. H. FRERE, *Antiph. Sarisburiense* I, p. 79).

LIVERPOOL, Mayer Museum 12016, Psautier-Hymnaire selon l'usage de Sarum, du XIV[e] s. (provenance : Cardington Beds) : à la p. 1, Tonaire commençant au V[e] ton. Lacunes, feuillets déplacés (W. H. FRERE, *Bibl. Musico-liturgica* II, p. 28, n° 621).

BERGS, Longworth House : Deuchworth Breviary, Bréviaire noté du XIV-XV[e] siècle. Tonaire à la fin (W. H. FRERE, *Antiph. Sarisbur.* I, p. 79).

PARMA, Bibl. Palat. 98 : Graduel selon l'usage de Sarum (XIV[e] s.). Fol. 183v : *Hic incip||||| dicere :* PRIMUS TONUS : *Gaudete, Memento, Statuit...* (nombreux ex.) *Intonacio psalmorum* : *Beati immaculati in via... Gloria Patri...* SECVNDUS TONUS... (exemples moins nombreux).

Le tonaire de Sarum est très développé : il comporte un long exposé théorique à chaque ton, puis il énonce chaque différence en indiquant quelle formule d'intonation elle concerne. Les différences sont très souvent divisées en sous-groupes (*variatio*), parfois très nombreux : seize pour la cinquième différence du premier ton, par exemple. Cette « variatio » est fonction de l'intonation de l'antienne ou, plus précisément, de sa formule d'intonation.

A la fin du ton, on note l'exemple de la psalmodie simple, puis la psalmodie solennelle (*Benedictus* et *Magnificat*) et enfin le *neupma* du ton, c'est-à-dire l'antienne-type avec sa vocalise. A Sarum, comme dans les églises du continent à la même époque, le neuma était chanté dans les offices liturgiques, à la reprise de l'antienne, du moins à certains jours de fête (jamais en Carême), et à certains offices [1].

A chaque ton, le tonaire cite une des antiennes de l'office propre de saint Thomas de Cantorbéry (canonisé deux ans après sa mort, en 1172), suivant l'usage de Sarum [2] : *Granum cadit* (première ant. de Laudes, I[er] ton) ; *Monachus* (seconde ant. de Matines, II[e] ton), *Cultor agri* (III[e] ton), *Nec in agnos* (IV[e] ton), etc. [2].

---

1. W. H. FRERE, *The Use of Sarum* I, p. 152, 157.
2. Office de saint Thomas le Martyr suivant l'usage de Sarum, dans *Analecta hymnica* XIII, pp. 238 s. (mélodies dans l'Antiphonaire au 29 déc.). Sur les formes de l'office, voir H. HUSMANN, *Zur Überlieferung der Thomas-Offizien* : *Organicae voces* (*Festschr.* J. SMITS VAN WAESBERGHE, Amsterdam, 1963), pp. 87-88.

A la fin du VIIIe ton, le Ps. 113 et le *Magnificat* sont notés suivant le ton à deux teneurs dit « pérégrin » (éd. Frere, pp. LXIV s.).

Ensuite (p. LXVI), on donne une récapitulation, c'est-à-dire la liste de toutes les mélodies de différences, à la file (pas dans le même ordre que dans le tonaire), sans texte.

Enfin (p. LXXI), la psalmodie des introïts du graduel, avec quelques exemples.

Ce tonaire, exactement conforme à l'antiphonaire de Sarum [1], devait contribuer par une bonne formation des chantres, au maintien des traditions musicales dans les cathédrales anglaises. Aussi, à la fin du Moyen-Age, le rite de Sarum était-il considéré comme « le soleil dans le firmament, dont les rayons répandent leur lumière sur les autres églises » [2].

---

1. Dans les tables de l'*Antiphonarium Sarisburiense*, FRERE a indiqué pour chaque pièce la référence au ton et à la différence du *Tonale*.
2. Cité par D. STEVENS dans *Rev. de Musicologie*, 1953, p. 142.

CHAPITRE XI

LES TONAIRES DES ORDRES RELIGIEUX

La fondation d'un nouvel Ordre religieux ou sa réforme sont suivies à plus ou moins brève échéance d'une révision, voire même d'une refonte importante de la liturgie et du chant.

L'histoire démontre en effet que ce n'est pas au premier jour de la fondation que le chant particulier de l'Ordre considéré a été fixé, mais quelques années plus tard : le choix du répertoire et la fixation d'une tradition mélodique uniforme n'ont été faits qu'une fois résolus les problèmes de la première organisation et souvent après la rédaction des nouvelles constitutions de l'Ordre.

Ces Ordres, au cours de leur développement et de leur extension à travers l'Europe ont gardé et transmis leur héritage propre à l'abri de l'influence des traditions liturgico-musicales des diocèses sur le territoire desquels les fondations avaient été faites. C'est ainsi que, par ex., la notation cistercienne, dérivée de la notation lorraine, a pénétré dans les régions d'Allemagne du Sud et d'Autriche qui utilisaient encore la notation neumatique et que la notation carrée des Ordres mendiants s'est propagée dans les églises du Saint-Empire où la notation gothique et la notation à clous étaient seules en usage.

Ces diverses constatations sur la formation et la fixation du chant propre aux Ordres religieux se vérifient chez les Chanoines réguliers, les Chartreux, les Cisterciens, les Dominicains et enfin les Franciscains.

I. Le tonaire des Chanoines réguliers :

Parmi les innombrables variétés de chanoines vivant en communauté sous une règle — habituellement celle de saint Augustin — la plus répandue est celle qui fut fondée par saint Norbert († 1134) et qui prit le nom de la première fondation, Prémontré près de Laon.

Le nouvel Ordre, fondé en 1121 ne se mit en quête d'unité liturgique que sous le successeur de saint Norbert, Hugues des Fosses († 1161) : les plus anciens manuscrits notés ayant appartenu à des maisons de l'Ordre [1] ne sont pas conformes à l'*Ordo* de Prémontré et n'ont été adaptés qu'après coup à la liturgie unifiée de l'Ordre [2].

Les Prémontrés, qui ont une tradition musicale propre depuis le troisième quart du XIIe siècle [3], ne semblent pas avoir beaucoup utilisé le tonaire. Les tonaires que nous allons décrire appartiennent en effet à des maisons de chanoines augustins qui ne font pas partie de l'Ordre des Prémontrés :

1) Le tonaire le plus ancien que nous connaissons figure dans l'antiphonaire-missel noté et processionnal du prieuré de Gisburne (ou Guisborough), dans le comté d'York [4]. Ce manuscrit contient deux tonaires : le premier (f. 106-106ᵛ) comprend à chaque ton l'antienne-type (*Primum querite... Octo sunt...*), les intonations de la psalmodie simple suivant les huit tons (*Dixit Dominus...*), les psalmodies solennelles (*Magnificat, Benedictus*), le *Gloria Patri* des répons prolixes. Le mot *ton*(*us*) est écrit en rouge au début de chaque ton, dans le premier tonaire, mais non dans le second (ff. 342-342ᵛ). En outre, quelques petites divergences dans le choix et l'ordre des différences psalmodiques se remarquent entre les deux tonaires.

2) Un tonaire est transcrit à la fin de l'Ordinaire de l'abbaye Ste Mary & S. Frideswide d'Osney, près d'Oxford [5]. Les psalmodies simples (*Dixit Dominus...*) et solennelles (*Magnificat, Benedictus*) figurent sur la page de gauche (f. 127ᵛ), en face des différences (Sae : *Seculorum Amen*) et du

---

1. Ainsi par ex. les missels ou graduels notés de Paris, B.N.lat. 833 (cf. *Le Graduel rom.* II, p. 95), de Munich, Clm. 17019 (*ibid.*, p. 81) ou de Berchem-les-Anvers (*ibid.*, p. 33) ; ajouter N. J. WEYNS, *Een Antwerps missaal vit de 12 de eeuw : Bijdragen tot de geschiedenis... Brabant* 49, 1966, pp. 5-42.

2. Pl. LEFÈVRE, *L'Ordinaire de Prémontré d'après des manuscrits du XIIe et du XIIIe siècle* (Louvain, 1941), Bibl. de la Rev. d'Hist. ecclés., fasc. 22. — *Coutumiers liturgiques de Prémontré du XIIIe et du XIVe s.* (Louvain, 1953), Bibl. de la Rev. d'Hist. ecclés., fasc. 27.

3. L'Ordre a chanté la version grégorienne avec des variantes propres et des pièces particulières, en part. des versets d'alleluia : cf. Pl. F. LEFÈVRE, *La liturgie de Prémontré : Ephemerides liturg.* LXII, 1948, pp. 195 ss. (sur le chant, p. 197) ; *La lit. de Prém. Histoire, formulaire, chant* (Louvain, 1957) ; *Les versets d'alleluia... dans l'antiph. de Prém.* (*Scrinium Lovaniense, Mélanges van Cauwenbergh*, Louvain, 1961, pp. 265-271). Sur les particularités musicales du répertoire de l'Ordre, voir J. BORREMANS, *Le chant liturgique traditionnel des Prémontrés. Le Graduel* (Malines, 1913-1914), avec les mises au point de G. Beyssac dans *Revue grégorienne* VI, 1921, pp. 70-77. Suivant F. PETIT, *La spiritualité des Prémontrés aux XIIe et XIIIe siècles* (Paris, 1947), p. 221, une influence germanique se révèlerait dans l'hymnaire et dans les *toni communes*.

4. Londres, Brith.Mus. add. 35285 (ms. de 347 ff. 17,5 × 24,5 cms.) : a appartenu au Duc d'Ashburnham.

5. Oxford, Bodleian, Rawlinson C 939 (12770), du XIII-XIVe s. : voir S. J. P. van DIJK, *Latin Liturgical Mss.*, Bodleian Library, Oxford, 1952, p. 49, nº 101.

« neuma » sans texte, sur la page de droite (f. 128). Le nombre des différences psalmodiques varie sensiblement par rapport au manuscrit précédent.

3) A la fin d'un psautier-hymnaire du xve siècle, provenant de Corpus Christi de Cologne [1], de la Congrégation de Windesheim, le tonaire se réduits aux huit tons psalmodiques *Dixit Dominus... Magnificat* (ff. 177-178), noté au moyen de cette notation dite « à clous » (Hufnagelschrift).

4) Contenu identique dans le Psautier-Antiphonaire des Augustins d'Utrecht vers 1400, conservé aujourd'hui à la Mazarine [2].

5) De même dans un diurnal des Dames blanches [3] ou Augustines de Sainte Marie-Madeleine, daté de 1590.

6) Dans l'hymnaire augustin de l'an 1483 acquis en 1877 à la vente de Coussemaker par la Bibliothèque Royale de Belgique à Bruxelles (ms. II 263, Catal. nº 614), on relève, après les *Gloria Patri* des répons prolixes, les *Euouae* de chaque ton, suivis d'un alleluia et d'un *neuma*, c'est-à-dire le mélisme final de l'antienne-type du mode. Cette fois, la notation est carrée.

7) Dans un recueil de traités de musique des Augustins de Wengen, au diocèse d'Ulm (Clm. 21311), un tonaire bref a été copié à la suite des *Flores Musicae* d'Hugo Spechtshart von Reutlingen et d'un traité *De Musica plana* : *De tonis et eorum differenciis* (f. 126) : *Item sciendum primo quod tonus...* La première différence est intitulé *Tenor capitalis* ; les différences qui suivent portent seulement un numéro d'ordre.

Maigre bilan en vérité. Mais avant de tirer des conclusions définitives sur l'absence de tonaire — au sens strict — chez les Chanoines réguliers et en particulier chez les Prémontrés, il resterait à examiner les livres notés, généralement tardifs des diverses congrégations de chanoines augustins [4].

---

1. Darmstadt, Hessische Landes-und Hochschul-Bibliothek 848 (178 ff 25 × 37 cm.) : L. Eizenhofer et H. Knaus, *Liturgischen Hds. der Hessischen Landesbibliothek* (Wiesbaden, 1968), pp. 211-212, nº 82.

2. Paris, Bibl.Mazarine 385, ff. 32-34 : Leroquais, *Psautiers mss.* II, pp. 27-28 ; M. Bernard, *Catal. des mss... notation musicale* II (Paris, 1966), pp. 95-96.

3. Darmstadt, Hess. Landesbibl. 952, ff. 10-20v : L. Eizenhofer & H. Knaus, *Die liturg. Hds.*, pp. 314-316, nº 130.

4. En particulier ceux des Ermites de st. Augustin : cf. A. Zumkeller, *Manuskripte von Werken der Autoren des Augustiner Eremiterordens in mitteleuropäischen Bibliotheken*, Würzburg, 1966, pp. 498-504, 626. — Art. « Augustiner » (H. Hüschen), MGG.I, 842-848. Quant au « tonaire » inséré dans les *Ordinationes divini Officii* (fin xiiie s.), emprunté suivant S. J. P. Van Dijk à l'hypothétique tonaire de la Curie (voir ci-dessus, p. 226), ce n'est pas un tonaire au sens strict. Il contient les *toni communes*, c'est-à-dire les tons des lectures, des oraisons, des divers *Benedicamus Domino*, etc. comme chez les Mineurs (voir plus bas, p. 373).

2. Le tonaire des Chartreux.

Les premiers chartreux avaient adopté un office de type canonial [1], mais devaient très tôt « monastiser » leur office (13 antiennes et 12 répons à Matines). Les seuls textes retenus dans l'antiphonaire sont, comme à Lyon du temps d'Agobard, ceux-là seuls qui sont tirés de l'Écriture sainte. Quant au graduel cartusien, il est très voisin de celui de Grenoble qui lui-même a été influencé par celui de Lyon.

Les manuscrits cartusiens notés à points superposés sur lignes colorées ont été recopiés au fur et à mesure des besoins des fondations nouvelles. Les plus anciens sont parfois des manuscrits aquitains adaptés et corrigés pour les conformer à la version musicale en usage dans le nouvel Ordre [2]. Pourtant, il ne semble pas que l'unité liturgico-musicale que nous constatons dans les manuscrits cartusiens et que le premier chapitre général de 1140 avait impérieusement réclamée [3] ait été obtenu aux débuts de l'Ordre, vers 1084 : l'unité du chant n'est venue en somme que longtemps après la fondation. Ultérieurement elle sera consolidée par référence à un *exemplar* dûment corrigé, mais seulement à partir de 1259, à l'instar des usages franciscains fixés en 1254 et des usages dominicains fixés en 1256 [4].

Mais les premiers chartreux n'avaient pas attendu pour soigner la copie de leurs livres ce genre de mesures nécessaires dans les Ordres centralisés à diffusion très rapide : chez eux d'ailleurs, les livres servaient davantage à la *recordatio* qu'à l'usage choral, la tradition orale ayant persévéré dans l'Ordre plus longtemps que partout ailleurs.

Si les manuscrits cartusiens notés témoignent du soin apporté à la pratique du chant [5], les manuscrits de théorie montrent l'intérêt

---

1. Deux des six premiers compagnons de saint Bruno († 1101) à Chartreuse étaient chanoines de St. Ruf. M. Hans Jakob Becker, dans sa thèse sur les répons de l'antiphonaire cartusien (Munich, 1969), a reconstruit le responsorial primitif, de type canonial. C'est au Vén. Père Benoît Lambres, Chartreux de la Valsainte que je dois cette référence et plusieurs précisions sur le chant cartusien.

2. Par ex. le graduel de Nîmes 4 : *Le Graduel rom.* II, *Les Sources*, p. 86.

3. Cf. P. . CLIII, c. 1126 : texte cité dans mon article de la *Stäblein Festschrift* (1967), p. 121.

4. M. Huglo, *art. cit.* (1967), p. 133.

5. Le graduel de Sélignac indique la hauteur relative de l'intonation de certaines pièces par les lettres B ou M : cf. ci-dessus, p. 119, n. 4.

porté à l'étude de l'*Ars Musica*. Il est très remarquable que plusieurs manuscrits cartusiens transmettent le Dialogue du Ps. Odon en tout ou en partie ou bien l'utilisent dans leurs tonaires. C'est ainsi que le graduel de Parkminster A 33, du milieu du XII[e] siècle, est encadré par le *Dialogus in Musica* [1] et par un tonaire (f. 197-199).

L'origine de ce manuscrit est difficile à préciser, car sa notation n'est pas celle qu'on rencontre habituellement dans les plus anciens graduels cartusiens [2], qui est généralement une notation dérivée de la notation aquitaine. La Dédicace se trouvant après le 29 septembre, date de la dédicace de la nouvelle église de Chartreuse, le manuscrit doit remonter à un original écrit à la Grande-Chartreuse après l'avalanche de 1132 : mais il ne semble pas qu'il ait été copié pour la Maison-Mère, car il contient quatre pièces [3] qui ne semblent jamais y avoir été en usage.

Suivant certains [4], le manuscrit aurait été à l'usage de Buxheim, mais l'absence de toute addition de pièces locales ou de fêtes propres rend improbable l'usage du manuscrit en Allemagne. Par ailleurs, il ne figurait pas dans le catalogue de la bibliothèque de Buxheim, mise en vente par C. F. Meyer de Munich en 1883, au cours de laquelle cinq graduels du XV[e] au XVII[e] siècle furent dispersés. Cependant, c'est bien en Allemagne que le manuscrit fut exposé et vendu par J. Rosenthal [5].

De toute façon, l'origine du tonaire n'est pas liée à celle du graduel. En effet, le tonaire est transcrit sur trois feuillets distincts du corps du manuscrit : un feuillet isolé (197) est collé sur un bifolium (198-199), lui-même rattaché par un fil au dernier cahier du manuscrit. Ce tonaire incomplet n'a plus que la fin du VII[e] ton (5[e] différence et suiv.), le VIII[e] ton et un tonaire des répons et invitatoires. Les pièces sont toutes neumées *in campo aperto*.

---

1. Fol. 1-7 : GS.I 252 ss. ; ensuite (fol. 7, col. B), un passage de Guy (GS.II 36 A-36 B : *Duas enim colores...*) concernant la coloration des lignes de la portée. Enfin, *Ter terni sunt modi* (f. 7[v]), avec notation aquitaine sur une ligne colorée. Cf. *Revue de Musicol.* LV, 1969, p. 125.

2. Voir discussion dans *Le Graduel romain*, II. *Les sources*, pp. 113-114.

3. L'offert. *Viri Galilaei* et les trois versets d'alleluia *Regnavit Dominus Deus noster, Oportebat, Christus resurgens.*

4. R. Stephan, dans *Arch. f. Musikwissenschaft* XIII, 1956, p. 66, n. 1 qui se réfère à J. B. Klein (*Der Choralgesang der Karthäuser*, Dissert. Berlin, 1910), suivant lequel le ms. aurait été écrit dans l'Est de la France.

5. *Biblioteca Liturgica* XIV, 158 : c'est à ce dépôt provisoire que se réfèrent les planches et la notice de la *Pal.Mus.* I (1889), p. 142, pl. XII-XIV. Le Vén. Anselme Stoelen, de la Chartreuse de Parkminster, qui m'a communiqué plusieurs renseignements précis sur ce manuscrit ne peut établir la date exacte de l'entrée du graduel à la bibliothèque de Parkminster « au début de ce siècle » (lettre du 24.5.68).

C'est précisément cette notation qui suscite le plus l'étonnement. On a affaire à une notation neumatique sans lignes, d'une morphologie qui rappelle celle de la notation lyonnaise [1] : le trait vertical des neumes simples ou composés n'est pas rectiligne comme dans les neumes accents français, mais cambré, « cassé », comme dans la notation neumatique lyonnaise [2].

Cependant, notre tonaire est-il bien cartusien ? Pour résoudre ce problème, il faut comparer le tonaire de Parkminster à un tonaire reconnu par ailleurs comme témoin authentique du chant cartusien : tel est justement le cas du ms. 124 de Grenoble (*Liber habens tonos et antiphonas*) du début du XIIIe siècle. Ce manuscrit de la Grande-Chartreuse (cf. f. 4^v) comprend, après diverses additions [3], un tonaire noté (f. 3-17). Au début de chaque ton, vient l'annonce du nombre des différences : *Primus tonus novem differentias habet. Primum querite...* Suivent à longues lignes, après la différence, la liste des antiennes. Elles sont notées par points cartusiens (issus de la notation aquitaine) étagés sur portée colorée [4].

La comparaison du tonaire de Parkminster à celui de Grenoble 124, là où elle est possible (VIIe et VIIIe tons) fait apparaître plusieurs points de relations entre les deux tonaires :

Ce sont de part et d'autre les mêmes antiennes sous les mêmes différences, quoique selon un ordre différent. Grenoble a élagué deux différences de Parkminster : VII 8 (le « pérégrin », ramené en VIII 1), et VIII 4 (antiennes du Psautier, redistribuées sur d'autres différences). Autant qu'on peut en juger sur deux tons, il est permis de conclure que le tonaire de Parkminster est un tonaire antérieur à l'unification du chant cartusien. Le tonaire en usage dans les premières fondations (Les Portes, 1115 ; Durbon, 1116 ; Montrieux, 1117)

---

1. On sait que Lyon a gardé sa notation neumatique jusqu'au début du XIIIe s. alors que toute la France avait adopté la notation sur portée.

2. Comparer la notation du tonaire à celle des principaux témoins de la notation lyonnaise : l'Ordinaire (Paris, B.N.lat. 1017, f. 64^v-67) et le Missel de St. Michel de Lyon (Vat.Barber. 559). Remarquons qu'un Pontifical de Grenoble du XIIe s. (Grenoble 140, ff. 8-9^v) comporte aussi des neumes lyonnais : cette dernière référence laisse toute latitude pour supposer que le tonaire de Parkminster a pu être noté dans la région de Grenoble.

3. Un fragment du Dialogue du Ps. Odon (GS.I 258), des ant. non notées pour la Fête-Dieu (adoptée dans l'Ordre en 1318 : *Ét. grég.* II, 1957, p. 157), *etc.*

4. Après le tonaire : *Proslambanomenos, hypate hypaton...* noté (f. 17) ; *Pater in Filio...* noté (f. 18)... *Tonum, semitonium...* Ensuite, livre des intonations (f. 21) ou table d'incipit de l'antiphonaire, suivant l'ordre liturgique, avec références marginales aux différences du tonaire : a = I ; b = II... h = VIII (cf. p. 104) ; à la lettre du ton fait suite un chiffre (pour indiquer la différence ?).

fut remplacé par la suite par un tonaire plus simple, allégé de plusieurs différences. Il dût en être de même pour les tons I-VI disparu du tonaire de Parkminster.

Parkminster		Grenoble 124	Remarques
f. 197 VIIe ton		f. 11v VII	
fin 5e différ.	=	4e et 5e différ.	
Diff. 6	=	Diff. 3	
Diff. 7	=	Diff. 1	
Diff. 8 (pérégr.)			Ces 2 ant. avec intonation modifiée (remontée dans le medium) se chantent, dans l'Antiph., en VIII, 1.
Ant. *Nos qui vivimus.* *In ecclesiis*			
f. 197v VIIIe ton		VIII	
Diff. 1	=	Diff. 1	
Diff. 2	=	Diff. 3	
Diff. 3	=	Diff. 4	
Diff. 4			
Ant. *Beatus vir* *Magnificat*			(Dans Antiph., Ier ton) Transport. en Ier différ.
Diff. 5	=	Diff. 2	

Après cette réforme très discrète, le chant cartusien s'est transmis de manière quasi immuable, surtout à partir de 1259, quand les copies des livres liturgiques furent collationnées sur l'*exemplar*. Cependant, cette uniformisation apparaît beaucoup moins rigoureuse dans les livres cartusiens de théorie musicale que dans les livres liturgiques notés.

Un recueil de théorie musicale de la seconde moitié du XVe siècle [1] commence par le *Liber intonacionum* ou intonations confiées au chantre, livre identique à celui de la Grande-Chartreuse (Grenoble 124, ff. 21 ss.), et se poursuit par un traité : f. 104, *Musicalis cognicione expedit ac racioni consonum est...* (principes généraux sur la musique, suivis d'un exposé de théorie musicale) ; f. 108v. *Disposicio ac divisio monocordi perfecta* (tableaux avec « main musicale ») ; f. 109, les muances ; f. 113, les intervalles et les modes ; f. 115v *Sequuntur versus Wylhelmi abbatis novem modos usitatos includens addito diapason*

1. Berlin, Staatsbibl. der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Th. qu. 74 (Catal. V. Rose, no 718).

et iam ex ejus in libris nostris non vidi : *Ter trini sunt modi*... [1]. Fol. 116ᵛ. *Sequitur nunc de tonis.* Fol. 118ᵛ : *Forma intonacionis primi toni ponitur quadrupliciter* : deux tons psalmodiques (un simple et un plus orné), la psalmodie solennelle du *Benedictus* et celle du *Magnificat*. F. 120ᵛ *Accentuaciones rare in psalmodia* (manière d'adapter au ton psalmodique les cadences oxytoniques ou les mots hébreux). F. 121 Récapitulation des différences. Fol. 124ᵛ *De cantibus transposicione.*

Dans les divers manuscrits cartusiens que nous avons pu examiner, il ne reste parfois que des extraits de tonaire. Ainsi, dans un hymnaire de la Chartreuse du Petit Bâle [2], du troisième tiers du XVᵉ siècle : au milieu de l'*Accentuarium* (f. 20ᵛ-22 ; 33-34), le *Gloria Patri* des répons nocturnes suivant les huit tons, puis au f. 21ᵛ *Sequitur modus intonandi psalmos juxta formam Ordinis et regularem cantus nostri dispositionem. Sunt igitur octo toni quibus omnis nostra psalmodia terminatur, quorum primus habet octo* (IX, en interligne) *differentias*, etc. *Primus tonus sic incipit, sic mediatur et sic finitur. Seculorum, Amen* (les différences finales).

Le Psautier cartusien de la Chartreuse de Trèves [3], écrit sur papier en l'année 1497, comprend à la fin (f. 237-239) une récapitulation de tonaire (*Primus tonus sic incipit*...). Dans la partie antiphonaire (férial, communs, festif), le chiffre arabe du ton est écrit à l'encre rouge dans la portée, à l'intonation du psaume. Tous ces éléments sont naturellement tirés du tonaire.

Dans les graduels cartusiens, un tonaire d'introït est habituellement inséré au début ou à la fin du manuscrit. Ainsi, dans le graduel du Mont-Cornillon [4], un petit tonaire d'introït a été copié : *De octo tonis et psalmorum versiculis et Gloria Patri* (pp. 197-200). Même

---

1. Même attribution dans Cassel, Landesbibl. 4° Mss.Math. 1, fol. 19ᵛ (cf. p. 282). Le *Ter terni*, déjà cité dans le ms. de Parkminster (f. 7ᵛ) se retrouve au milieu d'un autre livre cartusien, un Cantionale de la Chartreuse du Petit Bâle, écrit au XVᵉ s. par fr. T(h)omas Kress (Bâle, Öff. Bibl. der Univ. AN II 46, ol. K I 13 : J. RICHTER, *Katal. der Musiksamml. auf der Univ. Basel*, Leipzig, 1892, pp. 22-23.

2. Bâle, Univ. Bibl. B V 29 : cf. J. RICHTER, *Katal.* cité, pp. 21-22. Voir le catalogue des mss. (G. MEYER & M. BURCKHARDT, I, 1960, pp. 527-534) et le facs. du fol. 21ᵛ (tonaire de la psalmodie) dans MGG VII, Taf. 30, 2. Le petit ms. de Solesmes, Rés. 197 (de Villeneuve-lez-Avignon, ca. 1405) contient également un *Accentuarium* cartusien avec notation carrée (f. 40ᵛ, *Intonationes* ; f. 44, *Toni communes*). De même Cambridge, Jesus Coll. 12, XVᵉ s., que je ne connais que par le Catalogue de James (1895), pp. 10-11.

3. Haguenau, ms. 1.3 : LEROQUAIS, *Psautiers latins* I, p. 212 (voir ci-dessus, p. 121).

4. Bruxelles, Bibl.Roy. II 261 (catal. 623) : *Le Graduel rom.* II, *Les sources*, p. 38 ; cf. *Scriptorium* XIV (1960), p. 88 (rectification). Le graduel contient aussi une rubrique *de neumatibus* (p. 192).

tonaire d'introït dans le graduel de Saint-Alban [1] et dans celui de la Chartreuse du Petit Bâle [2].

Jean de Namur († 1473), dit Gallicus [3] parce que né à Namur vers 1415, ou Jean de Mantoue, parce que Chartreux en cette ville, a commencé sous le pontificat du Pape humaniste Pie II (1458-1464) un *Libellus musicalis de ritu canendi* qui contient un tonaire : ce tonaire est, malgré les déformations dues aux copies qui nous le transmettent [4], le tonaire cartusien. Il nous donne, à quelques minimes variantes près et avec moins d'exemples, le même tonaire que dans le manuscrit de la Grande-Chartreuse (Grenoble 124).

Sous le titre général *Cujusdam carthusiensis monachi tractatus de Musica plana*, Coussemaker (CS.II 434 ss.) a édité un tonaire intitulé *Ars intonandi secundum regulas ab institutoribus Musicae traditus* (CS.II 450 ss.) d'après un manuscrit de Saint-Bavon, copié en 1503-1504 par Maître Ant. van Saint-Maartensdijk [5]. En fait, le titre cité ne saurait concerner tous les traités qui dans le manuscrit suivent le premier. De toute façon, le tonaire édité par Coussemaker (CS.II 451-460) n'a rien de cartusien.

3. Le tonaire cistercien dit « Tonale sancti Bernardi » :

Le chant cistercien des trente premières années du nouvel Ordre fondé par Robert de Molesme et Étienne Harding ne nous est pas connu, toute trace des livres d'origine ayant été volontairement effacées lorsque le chant restauré fut imposé à l'Ordre, probablement en 1134 ou un peu avant. Un chapitre général tenu entre 1135 et 1140 devait interdire toute nouvelle modification au chant propre de l'Ordre (cf. GS.II 277 B ; P.L. CLXXXII, c. 1122). En 1147,

---

1. Trèves, Stadtbibl. 369, graduel de la chartreuse de St. Alban, près de Trèves (xve s.), fol. 168^v-170^v *Toni* (+ *Treverens.*, 2e main) : huit tons d'introït. Facs. du fol. 104^v du graduel dans art. « Karthäuser » (H. Hüschen), t. VII, c. 710.
2. Bâle, Öff.Univ. Bibl. B V 35 (xve s.), f. 129 *Incipiunt toni*. Descr. du ms. dans le catal. Meyer-Burckhardt I, 557-561.
3. Cf. art. « Gallicus » dans MGG. (H. Hüschen). Le tonaire est édité dans CS.IV, pp. 363-367.
4. Londres, Br.Mus. Add. 22315 (ca. 1478), de S. Maria di Martirano, acheté en 1858 par le Br.Mus. (cf. Hughes-Hughes, *Catalog.*, p. 309) ; Br.Mus. Harl. 6525 (xve s.) d'une chartreuse. Le Vatic. lat. 5904 ne contient pas ce traité (cf. CS.IV, p. x), mais seulement Boèce, *de Musica*.
5. Gand 70 (71) : cf. *The Th.*I, 65-69.

année où les monastères d'Obazine furent affiliés à Cîteaux, il fallut rectifier les livres notés que ces monastères avaient reçus de l'abbaye de Dalon et les conformer à la « version officielle ».

Pour sauvegarder dans tout l'Ordre la fidélité de la tradition mélodique cistercienne, on collationnait soigneusement toute nouvelle copie et, vers la fin du XIIe siècle, on établit un recueil de tous les livres liturgiques suivant la version officielle des textes et des mélodies de l'Ordre : cet étalon déposé à Cîteaux, écrit entre 1185 et 1191, était en somme la référence de base de toute la tradition manuscrite de l'Ordre [1]. Au début du graduel, une préface enjoignait impérativement aux copistes d'apporter un soin minutieux aux moindres détails de la notation [2]. Un autre prologue, interdisant toute modification dans le chant était transcrit au seuil de l'antiphonaire [3]. Il était précédé d'une lettre de saint Bernard [4], lettre de recommandation en faveur de la réforme du chant qui constitue le seul écrit authentique du saint au sujet de la musique.

Les plus anciens antiphonaires cisterciens contiennent ces deux documents, mais encore — habituellement, à la fin — un troisième texte dit *Tonale sancti Bernardi*, qui expose sous forme de dialogue entre le M(aître) et son D(isciple) les principes théoriques fondamentaux du chant cistercien. Ce tonaire commence, dans sa forme primitive complète, par la même question que le Dialogue d'Odon : *Quid est tonus ?* Mais la question est d'une portée plus vaste que celle du Dialogue : *Regula naturam et formam cantuum regularium determinans*. Cette définition contient en germe les grands principes théoriques qui ont été appliqués dans la réforme du chant cistercien, lorsque les artisans chargés de ce travail eurent constaté que le chant de l'église de Metz, dépositaire — selon eux — de l'authentique tradition grégorienne, était aussi corrompue que celle des églises voisines [5].

---

1. Ce livre de référence est aujourd'hui conservé à Dijon (ms. 114 : facs. dans MGG.XIV, Taf. 134), mais l'antiphonaire et le graduel manquent depuis le XVIe siècle : cf. M. HUGLO dans *Festschr. Br. Stäblein* (1967), p. 122.

2. Ce prologue du graduel (P.L. CLXXXII, c. 1151) figure dans Paris, B.N.lat. 17328, grad.cist. du XIIe s. (avant 1174) ; B.N. nouv. acq. lat. 2605, graduel cist. italien de 1300 env. (f. 1 : *Commonitorium sci. Bernardi*...) ; Berlin, Staatsbibl. Th. lat. q^o 261 (écrit à Lucques en 1292), f. 24^v. Cf. *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 80.

3. *Cantum quem Cisterciensis ordinis*... P.L. CLXXXII, c. 1121-1132 (rédigé d'après les *Regulae* de Gui d'Eu).

4. *Inter cetera quae optime emulati sunt patres nostri*... Cette lettre ne fait pas partie des collections de la correspondance de st. Bernard : elle nous est parvenue par les antiphonaires cisterciens. Cf. J. LECLERCQ, *Sci. Bernardi Opera* III, Romae, 1963, pp. 515-516.

5. P.L. CLXXXII, c. 1121-1122. Le commentaire de la définition initiale du tonaire a été donné par K. W. GÜMPEL, *Zur Interpretation der Tonus Defi-*

La rédaction du tonaire n'est pas originale sauf dans sa forme dialoguée : le texte, comme d'ailleurs celui de l'introduction à l'antiphonaire, est en majeure partie tiré du grand traité *Regulae de Arte Musica* (CS. II 150 s.) que Gui d'Eu [1] avait composé à l'intention de son disciple Guillaume, premier abbé de Rievaulx [2], en 1132.

Cependant, cet écrit n'avait aucune valeur officielle : c'était plutôt un ouvrage de controverse. Sous une forme plus didactique, celle du dialogue, le tonaire a abrégé et condensé les développements des *Regulae* [3] : très bref (GS.II 269-276), le tonaire commence par l'exposé des principes qui régissent le chant cistercien et défend les principales « réformes » apportées au chant grégorien traditionnel.

Pas plus que les *Regulae*, le tonaire cistercien n'avait le caractère « officiel » des autres pièces du « dossier » qui se réclamait de saint Bernard (*Inter cetera...* et *Cantus quem...*) : sinon, il aurait figuré dans le *Totum* archétype des livres de l'Ordre déposé à Cîteaux et nous l'aurions retrouvé à peu près partout sous une seule et même forme dans les quelque 75 antiphonaires cisterciens parvenus jusqu'à nous.

En fait, le texte du tonaire nous est parvenu sous trois formes différentes : d'abord sous sa forme complète originale et sous deux formes plus ou moins abrégées :

A. Sous la forme complète, telle que Gerbert l'a édité (GS.II 265-277 = P.L. CLXXXII, 1153 ss.), d'après un manuscrit de Saint-Paul-en-

---

nition des Tonale Sancti Bernardi, Wiesbaden, 1959, Abhdl. der Geistes-u. Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jhg. 1959, Nr. 2, pp. 27-51. Meilleur commentaire à la lumière des faits musicaux dans l'art. de M. Cocheril, *Le « Tonale Sancti Bernardi » et la définition du « ton »* : Citeaux, Commentarii cistercienses XIII, 1962, n. 1, pp. 35-36. Voir encore S. Marosszeki, *Les origines du chant cistercien, Recherches sur les réformes du plain-chant cistercien au XIIe siècle*, Vatican, 1952 (Analecta Sacri Ordinis Cisterc., Annus VIII, fasc. 1-2).

1. Auteur présumé de l'antiphonaire cistercien : cf. M. Cocheril, art. Gui de Longpont (et Gui de Cherlieu) dans l'*Encyclopédie de la Musiq.* sous la direction de Fr. Michel II, 372 s. — J. M. Canal, *Sobre el autor del antifonario cisterc.* : *Ephemer. liturg.* 74, 1960, pp. 36-47 (revient à la candidature de Guy de Cherlieu comme auteur de l'antiphonaire).

2. GS.II 277 B. L'introduction des *Regulae* (CS.II 150 B) montre bien que l'ouvrage était dédié à Guillaume, quoique la dédicace manque en tête de l'unique ms. de l'œuvre, Paris, Ste Geneviève 2284 (XIIIe s.), f. 84-110^v. M. Bernard, *Répert. des mss. médiévaux...* I (1965), p. 75 et pl. 24 (le ms. est sur parchemin, non sur papier). Les autres mss. de l'œuvre (cf. CS.II, p. XII) paraissent perdus ou ont été confondus entre eux : c'est l'opinion de D. Chr. Waddell, o c r. (lettre du 24.II.1969). La réédition des *Regulae* est préparée par le P. Fr. Guentner s. j. de St. Louis University, Missouri.

3. Voir la liste des passages parallèles entre *Regulae* et *Tonale* dans K. W. Gümpel, *Zur Interpretation des... Tonale Sci. Bernardi* (1959), p. 30, note 3.

Carinthie [1]. Cette version complète nous est transmise par les antiphonaires cisterciens et par les recueils théoriques :

CAMBRIDGE, Jesus College 34 (XII[e] s., après 1175) : Dossier sur le chant cistercien inséré dans des *Miscellanea* provenant de Rievaulx (le premier Abbé, Guillaume, était le destinataire des *Regulae* : cf. GS.II 277 B) : fol. 109, Lettre *Inter cetera*... Introduction *Cantum quem*... ; fol. 116, Tonaire d'une autre main, légèrement différente ; *Incipit tonale*. Le texte, par suite d'une lacune matérielle, s'arrête à ...*inconsulte progrediens* (GS.II 267 B = P.L. CLXXXII, 1155 D), soit juste avant la partie notée. — Cf. J. LECLERCQ, *S. Bernardi opera* III, p. 512, ms. R.

PARIS, B.N. lat. 16662 : Manuscrit d'origine monastique (mais probablement pas cistercien), du XIII[e] s., contenant des traités de Musique. Fut légué à la Sorbonne par Géroud d'Abbeville (Sorbonne XXXVII 23, « cathenatus »). A appartenu à Richard de Fournival. — Fol. 78 *Incipit Tonale*. Sur le ms. voir L. DELISLE, *Cabinet des Mss.* II, p. 148 et p. 527, n° 50. — Al. BIRKENMAJER, *Bibljoteka Ryszarda de Fournival* (Krak. 1922), p. 55, n° 50. — P. GLORIEUX, *Études sur la Biblionomie de Richard de Fourn.* : *Rech. de Théol. anc. et médiév.* XXX, 1963, 223. — *The Th.* I, p. 123.

LONDRES, Br. Mus. Harleian 281 (XIV[e] s.) : Traités de Musique d'origine française. Après Guy d'Arezzo et le Dialogue — précédé d'un prologue propre à ce manuscrit (édité dans *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 136) — le *Tonale* cistercien (f. 34-38[v]). — HUGHES-HUGHES, *Catal. of MSS. Music*... III (1909), pp. 302-304. — CSM. 4, p. 28.

COLMAR, Bibl. Mun. 318 (XIII-XIV[e] s.) : Antiphonaire cistercien (temporal) de Pairis. Fol. 270[v] *Incipit tonale*. — F. X. MATTHIAS, *Die Tonarien* (1903), p. 52. — J. LECLERCQ, *Textes cisterciens à la Bibl. de Colmar* : *Analecta Sacri Ord. Cist.* X, 1954, p. 311. — *Catal. gén. des Mss. des Dépt.*, t. LVI (1969), p. 108, n° 239.

COLMAR, Bibl. Mun. 315 (XIV[e] s.) : Antiphonaire cistercien (sanctoral) de Pairis. *Tonale* au fol. 138[v]-140. — F. X. Mathias, *Die Tonarien* (1903), p. 52. — J. LECLERCQ, *art. cit.* — *Cat. gén. des Mss.*, t. LVI (1969), p. 107, n° 238.

BARCELONE, Bibl. Central de Catalunya M. 883 (ca. 1400) 78 ff. 23 × 16,5 : Manuscrit d'origine catalane contenant divers traités de musique. Fol. 15[v]-19 : *Tonale sci. Bernardi Quid est tonus ?*

FLORENCE, Bibl. Naz. (Magl. XIX 19) II.I 406 (XV[e] s.) : Manuscrit sur papier contenant plusieurs traités de musique (certains textes sont les mêmes que dans le ms. de Barcelone). Fol. 4-5 : *Tonale sci. Bernardi* : cf. A. SEAY, *Annales Musicol.* V, 1957, pp. 13-36 ; *The Th*... II, pp. 33-34.

VENISE, B. Marciana lat. class. VIII 85 (3579) : Manuscrit sur papier, écrit en 1464. Fol. 43[v]-47[v] tonaire. *The Th*... II, p. 129.

MAYENCE, Stadtbibl. II 375 : Traités de musique (XV[e] s.) provenant de Jakobsberg (bénédictins). Johannes de Velle, *de Musica* ; traité anonyme *Cum ars musica quae inter philosophiae filias*... ; *Musica* d'Hein-

---

1. Ms. 29/4/3, du XIII[e] siècle, comprenant seulement 5 feuillets qui proviennent peut-être d'un antiphonaire : cf. *The Th.*I, p. 33.

rich Eger de Calcar ; extraits de Guy d'Arezzo et enfin, fol. 60v lettre *Inter cetera*... de st. Bernard, prologue *Cantus quem*... ; (fol. 65v-72) *Quid est tonus ?* (= le tonaire sans titre), sautant tous les passages notés.

GRAZ, Universitätsbibl. 509 (36/38 fol.) : Sermons et divers (début XVe s., papier), de Neuberg (Cisterc.). A la fin, divers extraits théoriques : le tonaire, sans titre (f. 133), incomplet de la fin (la partie littéraire qui fait suite au VIIIe ton [GS.II 276 A-277 B] fait défaut). Fol. 137 main guidonienne et description des tons : *Primus autentus id est primus tonus : constat ex prima specie dyapente* (cf. Bernon, GS.II 79 A). Description dans le catal. de Kern (1939), pp. 298-299.

B. Sous la forme abrégée : le texte théorique commence à *Quid est PRIMUS tonus* ? (GS.II 268 B) un peu avant le tonaire lui-même. Le texte s'arrête sur le dernier exemple du VIIIe ton (GS.II 276 A). Cette forme abrégée ne se rencontre que dans les antiphonaires cisterciens :

HEILIGENKREUZ, Stiftsbibl. 20 (XIIe s., après 1175) : Antiphonaire cistercien. Au début, lettre *Inter cetera* (facs dans J. LECLERCQ, *St. Bernard et l'esprit cistercien*, Paris 1966, p. 16). Introd. *Cantum quem*... A la fin, *Tonale* (f. 220v-223v) : cf. *Xenia Bernardina* I, p. 133. — J. LECLERCQ, *S. Bernardi Opera* III, p. 513, ms. S.

GETHSEMANI (USA.) 1 (XIIe s.) : Antiphonaire cistercien (Sanctoral), de Morimondo. *Tonale* à la fin, entre Invitatoire et hymnaire. — S. MAROSSZEKI, *Orig. cht. cisterc.*, p. 142.

PARIS, B.N. nouv. acq. lat. 1411 (XIIe avant 1174) : Antiphonaire cistercien (Temporal) de Morimondo, en Lombardie. Fol. 145-146v *Tonale*. — S. MAROSSZEKI, *Orig. cht. cisterc.*, p. 143.

PARIS, B.N. nouv. acq. lat. 1412 (XIIe s. avant 1174) : Antiphonaire cistercien (Sanctoral) de Morimondo, suite du précédent. Fol. 186-186v *Tonale*. — S. MAROSSZEKI, *Orig. cht. cisterc.*, p. 97. — J. M. CANAL, *Sobre el autor del antiph. cist.* : *Ephem. lit.* 74, 1960, p. 41.

C. Sous forme encore plus brève que B, c'est-à-dire uniquement les parties notées du tonaire ou parfois même des éléments de tonaire tels que la psalmodie, sans plus :

MOUNT-MELLERAY (Irl.) : Antiphonaire cistercien d'Hauterive (cf. f. 177v). Lettre *Inter cetera* et prologue *Cantum quem* (f. 1-7) : cf. facs. dans MAROSSZEKI, *Origines du chant cist.*, p. 80, cf. p. 142. — Le tonaire jadis complet (?), se réduit à des vestiges : ton IV-VIII pour *Benedictus* ; *Gloria Patri* des répons nocturnes suivant les huit tons. — J. LECLERCQ, *Sci. Bernardi Opera* III, p. 512, ms. A.

PARIS, B.N. nouv. acq. lat. 1410 (XIIe s.) : Antiphonaire cistercien (Temporal). Fol. 164v-165, Tonaire bref.

PARIS, B.N. lat. 8882 (XIIe s., troisième quart) : Antiphonaire (*pars estiva*) d'une abbaye cistercienne de la région d'Auxerre. Fol. 144-145v, Tonaire bref.

BRUXELLES, B. Royale 6436 (Catal. 674) : XII-XIIIe s. (avant 1217). Antiphonaire cistercien, *pars estiva*. Fol. 135v-136v, Tonaire bref.

OELENBERG 45 (Westmalle O. 2) : XIIe siècle. Antiphonaire cistercien (Temporal). Fol. 100v, fragment de Tonaire.

HEILIGENKREUZ, Stiftsbibl. 65 (XIII[e] s.) : Antiphonaire cistercien. Fol. 260v-261v, Tonaire bref. Cf. *Xenia Bernardina* I, p. 142.

VIENNE, Ost. Nat. Bibl. 1799 ** (suppl. 263) : Antiphonaire cistercien (XIII[e] s.). Au fol. 1, lettre *Inter cetera...* Prol. *Cantus quem... Premunitos autem esse volumus...* (P.L. CLXXXII c. 1123 C). Le tonaire se réduit aux Invitatoires suivant les huit tons (fol. 215-222v) ; *Gloria Patri* des répons nocturnes (f. 221) ; *Beatus vir...* psalmodie simple suivant les huit tons (f. 221v) et *Benedictus* (psalmodie solennelle) au fol. 222. — HERRMANN, *Die deutsche romanische Hds.* (Leipzig 1926), n° 257 (pp. 383-388) et fig. 229-234 (facs. de la notation). — Z. FALVY, *Uber Antiphonenvarianten...* : *Studien z. Musikwiss.* XXVI, 1964, pp. 9-24.

KARLSRUHE, Badische Landesbibl. Th. 2 (XIII[e] s.) : Antiphonaire cistercien de Thenennbach (*pars estiva*). Fol. 150v tonaire bref : *Toni psalmorum... Primus thonus : Primum querite... PS. Beatus vir... Benedictus, Magnificat.* — H. EHRENSBERGER, *Libri liturg.*, p. 15, n° 15.

LONDRES, Br. Mus. Egerton 2977 : Antiphonaire cistercien de Columbo, dioc. de Piacenza (*pars hiemalis*), XIII[e] s. Après les différences psalmodiques suivant le tonaire cistercien (fol. 236v), le *Gloria Patri* des répons prolixes. La psalmodie simple et celle de *Benedictus* est à la fin du ms. (fol. 268v-269), après l'hymnaire cistercien (f. 248 ss.). L'addition du fol. 269v a été faite par un moine de Wilhering.

ZWETTL, Stiftsbibl. 203 (XIII[e] s.) : Antiphonaire cistercien. Fragment de tonaire bref. Cf. *Xenia Bernardina* I 371.

GRAZ, Universitätsbibl. 28 : Antiphonaire cistercien de Neuberg (XIV[e] s. 2/2). A la fin, fol. 303v, tonaire sans titre : *Gloria ...seculorum Amen* (première différence du premier ton, indiqué en marge par *Primus tonus*). *Primum querite...* et les antiennes prises comme exemples par le tonaire (GS.II 269 ss.). Le *Gloria Patri* des répons prolixes se trouve à chaque ton et non en série à part. Fol. 305 Ton solennel de *Magnificat* et *Benedictus*.

GRAZ, Universitätsbibl. 114 : Antiphonaire cistercien du XV[e] s. Fol. 192v *De primo tono. Gloria... seculorum Amen* (comme dans le ms. précédent). *Gloria Patri* des répons et psalmodies (f. 195), comme dans le ms. précédent.

Si dans les antiphonaires la forme longue (A) s'est maintenue assez tard, par exemple dans les manuscrits de Pairis (en dépôt à Colmar), la forme abrégée C, réduite en somme à l'essentiel du tonaire, apparaît très tôt, à la fin du XII[e] siècle. Ces diverses variétés correspondraient-elles à des filiations de manuscrits qui, dans l'ordre cistercien suivaient la filiation des monastères, au moins pour les manuscrits liturgiques ? Mais pour trancher la question des origines du tonaire, il faut tenir compte des manuscrits qui se sont abstenu de copier le tonaire, dès le début de la diffusion du chant restauré dans l'Ordre [1].

---

1. Sur une liste de 75 antiphonaires cisterciens, j'ai pointé une dizaine de témoins parfois de très bonne époque (ainsi Bruxelles, B.R. 143 [cat. 661]

La transmission du texte complet a encore été faite par les manuscrits de théorie musicale. Mais cette tradition parallèle est elle-même issue de la tradition à laquelle les antiphonaires cisterciens ont eux-mêmes puisé : un petit dossier (*libellus*) analogue à celui de Rievaulx, qui comprenait la lettre-préface *Inter cetera* de saint Bernard lui-même, la préface *Cantum quem* et le tonaire sous sa forme complète, résumé des *Regulae*.

Il importe de réaliser qu'au début de la réforme du chant cistercien, il était nécessaire que les chantres assimilent les principes des changements parfois très profonds introduits dans le répertoire : tous ces textes placés sous l'autorité de saint Bernard constituaient la base doctrinale d'une réforme qui, une fois promulguée, n'a pas été reçue partout avec enthousiasme. Le tonaire faisait partie de ce « dossier » : par la suite, il a semblé utile à plus d'un copiste d'introduire ce texte dans l'antiphonaire, parfois en l'abrégeant : mais l'*exemplar* des livres liturgiques de Cîteaux ne le connaissait pas.

Au XVIe siècle le « dossier » contenant tous les écrits attribués à saint Bernard au sujet de la musique (cf. p. 333) a été livré à l'impression par Michaël Muris du monastère d'Altzelle :

ISAGOGE IN MUSICAM *melliflui Doctoris sancti Bernardi. Appendix de inflexionibus octo tonorum, de inflexione psalmodiae tonorum secundum usum religionis Cistertianae* (Lipsiae 1517) [1].

Le tonaire cistercien se distingue de tous ceux que nous avons pu rencontrer jusqu'ici par sa singulière réduction des différences. Ainsi, en premier ton, du chiffre traditionnel qui oscille autour de dix différences, on tombe à deux différences, auxquelles il faut joindre le ton « pérégrin » qui sera rectifié et ramené en premier ton.

Mais cette brièveté, qui a frappé des théoriciens tels que Jacques de Liège [2], n'est pas le trait dominant de ce tonaire. Ce qui frappe le plus c'est le remaniement des antiennes du type *Benedicta tu* en IVe mode transposé [3] : ce remaniement dénote clairement l'esprit de

---

et 268 [cat. 662]) qui n'ont pas le tonaire. Ce sondage partiel donne une idée assez juste de la tradition particulière du tonaire cistercien.

1. Un exemplaire de cette édition se trouve au Conservatoire de Breslau, un autre à Vienne, Gesellschaft der Musikfreunde (1084/40). Voir l'analyse de cette édition, dans GÜMPEL, *op. cit.*, p. 29, n. 3.

2. ... *sunt aliqui religiosi qui... non ponunt in primo modo nisi duas differentias* (CS.II, 332 A). Mais Jacques de Liège cite les deux différences qui avaient été proposées par les *Regulae* (CS.II 181 B, cf. GS.II 269 B) et non celles que le chapitre général sanctionna et retint parce que plus brèves.

3. Gui s'est longuement expliqué sur ces antiennes dans ses *Regulae* (CS.II 173 B, 175 B et 178 A ; cf. P.L. CLXXXII, c. 1124-5). Voir le commentaire

système suivant lequel la « correction » des mélodies traditionnelles a été opérée. En effet, en appliquant leur principe de l'unité de mode qui doit se vérifier dans toutes les pièces du répertoire, on a « corrigé » les antiennes de ce type en les faisant terminer comme elles avaient commencé, c'est-à-dire en tetrardus : la finale a été remodelée de façon à amener la cadence sur le sol. De ce fait, l'antienne devait être classée en VIIe ton.

Certes, depuis toujours l'ambiguité modale des antiennes du type *Benedicta tu* et *Post partum* constituaient pour les théoriciens une anomalie difficile à expliquer [1]. Mais de là à retoucher les mélodies traditionnelles — aussi bien dans ces antiennes que dans nombre de pièces du graduel [2] — il fallait une certaine audace dont seuls les cisterciens ont fait preuve, prenant appui sur leur intransigeante exigence de l' « authentique ». A côté des timides essais de retouches entrepris par l'antiphonaire de Plaisance à la même époque (cf. p. 179), le travail des cisterciens sur l'antiphonaire et le graduel apparaît comme le triomphe définitif de la raison critique [3].

Naturellement, tous ces remaniements de la tradition suivant les principes de la théorie sont abondamment justifiés dans les discussions qui précèdent le tonaire et surtout dans la seconde partie des *Regulae* (CS.II 172 ss.). Fort heureusement, le Chapitre général qui approuva le chant cistercien dut parfois tempérer l'ardeur des théoriciens et imposer des compromis [4]. Ainsi, pour les différences psalmodiques : celles qui furent retenues en premier ton, dans le tonaire et l'antiphonaire (cf. tableau hors-texte), diffèrent de l'unique différence proposée par les *Regulae* (CS.II 182), qui fut considérée comme trop chargée par le Chapitre général, à cause de son climacus final (cf. GS.II 269 A-B), mais que d'autres Ordres devaient reprendre plus tard [5].

---

de cette « correction » dans D. Delalande, *Le Graduel des Prêcheurs* (1949), pp. 29-30 et S. Marosszeki, *Origines chant cist.* (1952), pp. 50-53.

1. Voir ci-dessus, pp. 68, 85, 179 et 212.

2. Delalande, *op. cit.*, pp. 27-71 ; Marosszeki, *op. cit.*, pp. 49-79.

3. Sur l'esprit qui animait les restaurateurs cisterciens et sur la manière de les juger, voir les *art. cit.* de M. Cocheril (ci-dessus, p. 358, n. 5) et J. Hourlier, *Les réformes du chant cistercien* : *Rev. grég.* XXXII, 1952, pp. 70-76.

4. Cf. l'introduction à l'Antiphonaire cist. (P.L. CLXXXII, c. 1132 B et C), notamment sur la question de la psalmodie.

5. Ainsi les Dominicains (voir paragr. suivant) et les moniales de Catalogne pour lesquelles fut rédigé un tonaire voisin de celui des Cisterciens, contenu dans le ms. Barcelone, Bibl.Centr. M. 1327 (xve s.), ff. CXIII-CXXXI *Incipiunt intonationes in Vs. et Mat.* Cf. K. W. Gümpel, *Zur Frühgeschichte der... katalan. Musikth.* : *Span. Forsch. der Görres-Gesellsch.*, Erste Reihe (1968), pp. 278-279.

TABLEAU DES DIFFÉRENCES PSALMODIQUES DU TONAIRE CISTERCIEN.

	ANTIPHONAIRE (1)	(2)	(3)	GRADUEL
I	E u o u A e	E u o u A e	* * * E u o u A e (ex-pérégrin)	E u o u A e
II	E u o u A e			E u o u A e
III	E u o u A e	E u o u A e		* * * E u o u A e
IV	E u o u A e	E u o u A e		* * * nunc & e e. E u o u A e
V	E u o u A e			* E u o u A e
VI	E u o u A e			E u o u A e
VII	E u o u A e	E u o u A e		* -per. E u o u A e
VIII	E u o u A e	E u o u A e		E u o u A e

* L'astérisque signale les variantes propres aux cisterciens, en marge de la tradition commune.

Principales variantes du TONAIRE DOMINICAIN

I

III

VII

VIII

Si la psalmodie de l'office n'a subi d'autres retouches que l'appauvrissement en nombre des différences psalmodiques, la psalmodie ornée d'introït a reçu plusieurs modifications dont la tradition n'offre aucun antécédent : en effet, non seulement les cisterciens n'ont retenu qu'une seule différence par ton, mais ils n'ont gardé que celles qui se terminent sur la fondamentale du mode. Lorsque la différence vérifiant ce postulat n'existait pas, elle a été inventée de toutes pièces : ainsi pour les IIIe et V^e^ tons [1]. De même, la cadence du premier membre de la psalmodie du VIIIe ton, qui se repose sur le mi, jugée incorrecte à la lumière de la théorie [2], a été ramenée sur le ré, envers et contre toute la tradition.

Sur notre tableau l'astérisque signale les modifications faites par les cisterciens à l'encontre de la tradition. Aux différences psalmodiques de l'antiphonaire, nous avons ajouté celles de la psalmodie d'introït bien qu'elle ne figure pas au *Tonale* : elles ont été empruntées au graduel cistercien où elle est habituellement notée [3].

De même, dans les antiphonaires cisterciens, le *Gloria Patri* est noté suivant la psalmodie ornée des versets de répons prolixes [4].

En somme, ces psalmodies notées qui suffisaient comme aide-mémoire pour les chantres étaient les seuls éléments de tonaire qui figuraient dans quelques antiphonaires à défaut du *Tonale sci. Bernardi.* L'absence du tonaire dans le prototype des manuscrits liturgiques de l'Ordre justifiait l'introduction d'éléments plus ou moins abrégés du tonaire dans les copies de l'antiphonaire, mais nous explique aussi pourquoi certains manuscrits cisterciens, notamment à l'Est, ont pu copier des tonaires autres que le « *Tonale sci. Bernardi* ».

---

1. Voir M. Cocheril, *art. cit.* de la revue *Citeaux*, pp. 57-58 ; S. Marosszeki, *Orig. cht. cist.*, pp. 54-58.
2. Introduction à l'antiph. cist. : P.L. CLXXXII, c. 1152.
3. Ici encore, pas d'unanimité : la psalmodie d'introït ne figure pas dans les anciens graduels d'Aldersbach (Clm. 2541-2542) et de Kaisheim (Clm. 7905). On la trouve dans le Graduel de Pairis, vers 1175 (Colmar 445, cat. n° 226 ; cf. H. G. Hammer, *Die Allelujagesänge in der Choralüberlieferung der Abtei Altenberg*, Köln, 1968, pp. 58 ss.) ; dans le graduel des Feuillants (Paris, B.N. lat. 17328, f. 171), écrit avant 1174, et naturellement dans des manuscrits plus récents tels que le graduel de Morimondo (Paris, B.N. nouv. acq. lat. 1414, f. 135), écrit avant 1250, et celui qui est conservé à l'abbaye St. Mathias de Trèves (ms. I/1), écrit ca. 1250, mais la psalmodie d'introït a été ajoutée au début du XVIIIe s. seulement.
4. La série des six antiphonaires cisterciens de Bamberg, Staatl. Bibl. lit. 29-lit. 34, d'âge récent, comporte à la fin le *Gloria Patri* des répons prolixes suivant les huit tons. Ces versets se trouvent déjà au XIIe siècle, ainsi par ex. dans l'antiphonaire de Signy (ms. Charleville, Bibl.Mun. 227 : les autres antiphonaires mss. n°s 155, 156 et 228 de la même bibliothèque sont plus ou moins incomplets au début et à la fin).

Mis à part certaines « récapitulations », assez rares, tirées du tonaire cistercien [1], il faut mentionner deux antiphonaires cisterciens qui, au lieu du tonaire officiel plus ou moins abrégé ont recopié les vers mnémoniques allemands sur la psalmodie *Primi toni melodiam psalles in directo* [2].

De même, le graduel de Pairis (Colmar 445), après les huit *Gloria Patri* d'introït et diverses remarques sur la musique, donne les vers d'Henri d'Augsbourg sur les différences d'introït (cf. p. 281), mais en remaniant le texte pour l'adapter au nombre réduit de différences en usage au graduel cistercien.

En fin de compte, il resterait à signaler les textes théoriques qui se réclament du nom de saint Bernard [3], mais qui en fait n'ont aucun lien avec les écrits cisterciens relatifs à la musique : tel ce traité de musique du petit manuscrit de San Salvatore, du début du XVe siècle [4], qui contient les deux chapitres suivants : *Item secundum Bernardum de autenticis cantibus* (f. 5) ; *de placalibus item secundum Bernardum* (f. 5v).

Le tonaire cistercien résume à lui seul l'esprit et la lettre de la réforme cistercienne qui ne devait pas, à cause de son radicalisme, exercer une grande influence en dehors de l'Ordre. Si les Dominicains ont suivi les Cisterciens, en particulier sur la réforme des mélodies du Graduel, sur d'autres points ils se sont écartés de leur modèle pour revenir à la version reçue dans toutes les églises.

---

1. L'antiphonaire cistercien ms. 65 d'Heiligenkreuz donne, avec des exemples de psalmodie, une récapitulation des 13 différences cisterciennes. De même, le manuscrit 488 (sur papier) de la Bibl. Universit. d'Erlangen, qui vient probablement d'Heilsbronn, donne au fol. 2 les 13 différences (Euouae) du chant cistercien. Le ms. 139, de la même Bibliothèque (antiphonaire cistercien), n'a pas le tonaire.

2. Dans Karlsruhe, Badische Landesbibl. Gü 6, antiphonaire de Günterstal (XVe s.) et dans Heidelberg, Univ. Bibl. Salem X 6 (XVe s.), les différences (Euouae) qui suivent chaque vers sont les différences cisterciennes. Dans Stuttgart, Württ.Landesbibl. HB XVII 17 (de 1344), après le début habituel du tonaire bref (forme C), interrompu par une lacune matérielle, vient un fragment des huit stiques décrivant la psalmodie : [Quartus item gradatim...] ... cadit.

3. Il faut exclure ici les conseils sur la psalmodie dont il a été question plus haut, p. 333.

4. San Salvatore n° 883, act. Bologne, Univ. 2931 (40 ff., 8 × 11,5) signalé par L. FRATI dans *Rivista music. ital.* 23, 1916, p. 229 et 241, mais omis par *The Th.*II. Le tonaire des ff. 13-16 n'a rien de cistercien.

4. Le Tonaire des Dominicains :

Les premiers Dominicains récitaient l'office canonial de l'église où ils se trouvaient. Le nouvel Ordre, en raison de sa rapide diffusion, avait besoin d'unité aussi bien dans le domaine législatif (constitutions) que dans le domaine liturgique. Les premiers essais d'unification liturgique et musicale dans l'Ordre des Frères Prêcheurs sont antérieurs à 1236. Cependant, le travail définitif fut entrepris par une commission de quatre membres nommés au chapitre général de 1245. Son travail ne fut approuvé qu'en 1251 et le texte officiel fut alors transcrit dans deux prototypes conservés l'un à Bologne l'autre, à Paris au couvent Saint-Jacques [1].

Le prototype de Bologne est perdu, mais celui de Paris un énorme in-folio (33 × 48 cm.) contenant tous les livres liturgiques dominicains, ainsi que les constitutions, est heureusement conservé aux archives du couvent Sainte-Sabine à Rome [2]. En outre, une copie portative, de petit format (17,5 × 27 cm.), faite à l'usage du Maître général pour les visites canoniques des maisons de l'Ordre, nous est parvenue : elle est aujourd'hui conservée au British Museum [3].

Dans ces deux livres officiels, en tous points semblables [4], le tonaire est réparti sur plusieurs livres du Totum : au début du Psautier figure le *Modus psallendi* (Ste Sab. f. 66 ; Br. Mus. f. 114-116). Le premier verset du Ps. I *Beatus vir* (psalmodie simple), le début de *Magnificat* et de *Benedictus* (psalmodie solennelle) sont entièrement notés pour chaque ton : intonation, *flexa*, médiante et différences finales (*fines versuum*), avec les adaptations spéciales pour les mots hébreux et les cadences oxytoniques.

Au début de l'antiphonaire ([Ste Sab., lacune d'un f°] ; Br. Mus.,

---

1. Sur ces préliminaires historiques, voir l'art. « Dominikaner » dans MGG.III 644-652 (par H. Hüschen) et D. Delalande, *Le Graduel des Prêcheurs, Recherches sur les sources et la valeur de son texte musical* (Paris, 1949), chap. I, *La formation de la liturgie dominicaine*, pp. 3-8 ; 72-75.

2. Voir mon art. *Règlement du XIIIe s. pour la transcription des livres notés*, dans *Festschr. Stäblein*, 1967, pp. 121-133. — Un autre *exemplar*, à l'usage de la Province d'Espagne est conservé au couvent de Salamanque : M. Huglo, *art. cit.*, p. 132, n. 54.

3. Br.Mus. Add. 23935 : cf. W. R. Bonniwell, *A History of the Dominican Liturgy* (New York, 1945), pp. 94-97.

4. M. Huglo, *art. cit.*, p. 127. Après ce que j'ai écrit au sujet de cette concordance, j'ai remarqué que le ms. de Ste Sabine indique le VIIe ton pour l'intr. *Deus in adjutorium* et le ms. du Br.Mus. le VIIIe. Divergence plus « grave » que les simples variantes signalées dans l'art.

f. 249), prologue *Omnis cantus ecclesiasticus*..., texte qu'on retrouve dans le traité de Jérôme de Moravie (cf. ci-dessus, p. 335), suivi du rappel des règles de la psalmodie (*Primus tonus sic incipit et sic flectitur* [1] *et sic mediatur*) avec l'énumération des différences, les invitatoires, les versets de répons nocturnes et enfin le règlement destiné à assurer la transcription correcte et uniforme des livres notés dans tout l'Ordre [2].

Au début du graduel (Ste Sab. f. 323 ; Br. Mus. f. 378), figure la psalmodie du *Gloria Patri* d'introït suivant les huit tons.

Enfin, dans le *Pulpitarium* ou livre contenant toutes les parties chantées en solo par le chantre au lutrin (Ste Sab. f. 370 ; Br. Mus. f. 444), le *Gloria Patri* des répons nocturnes suivant les huit tons, qui avait déjà été transcrit au tonaire proprement dit (voir ci-dessus), est repris à nouveau, juste avant les diverses mélodies du Psaume invitatoire (Ps. XCIV).

Lorsqu'un des livres liturgiques notés du prototype était recopié pour un couvent, les parties du tonaire qu'il contenait étaient naturellement transcrites, du moins au XIIIe et au XIVe siècles. C'est ainsi qu'au début des anciens antiphonaires dominicains nous retrouvons le tonaire avec son prologue ou seulement, à défaut du tonaire, les huit *Gloria Patri* des répons nocturnes.

Le tonaire et son prologue *Omnis cantus*... figure dans les antiphonaires dominicains suivants : BRUXELLES, Bibl. Royale 223-224, 3585-86, 6429-30 tous du XIVe s. (cf. *The Th.* I, pp. 52 ss.) ; FLORENCE, Bibl. Laur. S. Marco 779 (XIVe s.), f. 268 ; PARIS, B.N. Musique, fonds du Conservatoire, Rés. 1531 (*The Th.* I, pp. 87-88) ; OXFORD, Bodl. lat. a 5 (XIVe s.) : W. H. FRERE, *Bibl. Musico-liturgica* I, p. 30, n° 86 ; ROME, Vat. lat. 10771 (XIVe s.), antiphonaire de Ste Catherine à Diesenhofen : le tonaire (f. 1-5) est d'une main plus ancienne et plus fine que l'antiphonaire (cf. P. SALMON, *Mss. liturg. lat. Vat.* I, p. 67) ; SOLESMES, Abbaye St. Pierre, Réserve 68 (XIVe s.) ; NÜREMBERG, Germanisches Nat. Mus. M. 340 (XVe s.).

Le tonaire dominicain figure en tête des antiphonaires dominicains du XIVe siècle conservés à COLMAR (mss. 132-135 ; 137, 138 ; 308-311 ; 313, 316) et décrits par P. SCHMITT (*Cat. gén. des mss.*, t. LVII, 1969, pp. 109-111, n°s 242-253). Ces tonaires avaient été signalés par F. X. MATHIAS (*Die Tonarien*, 1903, p. 53) qui cite encore le ms. 131 : mais cet antiphonaire, pas plus que celui de SOISSONS 84, ne comporte le tonaire. Par contre, le début du tonaire a été recopié dans un manuel de musique des dominicains de Bâle (BÂLE, Univ. Bibl. F VIII 16, XVe s., f. 199^v^ : cf. K. W. GÜM-

1. Suivant Jacques de Liège (CS.II 333 B), la flexe intermédiaire du premier membre de la psalmodie (marquée d'une † dans les livres imprimés) serait une particularité propre aux Dominicains.

2. Texte édité dans mon art. de la *Festschr.Br.Stäblein*, p. 124 avec commentaires.

PEL, *Hugo Spechtshart von Reutlingen*, 1956, p. 24), ainsi que dans un Manuel de musique italien du XVe s. (BERLIN, Staatsbibl. Mus. ms. theor. 1599, f. 13-13^v : sur ce ms., voir p. 428).

A défaut de tonaire, on trouve dans les antiphonaires dominicains la série des huit *Gloria Patri* de répons : ainsi dans Bruxelles, Bibl. Roy. 139 (cat. 694), daté de 1269, provenant d'un couvent de moniales *in Valle sce. Mariae* ; KARLSRUHE, Bad. Landesbibl. S. Peter perg. 49 (XIVe s.) : EHRENSBERGER, *Bibl. liturg.* (1889), p. 16, n° 18 ; *Initial und Miniatur* (Karlsr. 1965), p. 45, n° 48 et p. 84 ; PARIS, Bibl. Arsenal 193 (XIIIe 2/2), Brév. dominicain noté, f. 153^v : cf. LEROQUAIS, *Brév. mss.* II, p. 323 ; M. HUGLO, *Festschr. Br. Stäblein*, p. 131 ; DARMSTADT ; Hess. Landesbibl. 89^a et 89^b (ca. 1500) : EIZENHOFER-KNAUS, *Die liturg. Hds.* pp. 66-74, n° 16.

Dans les graduels dominicains, la psalmodie d'introït a été directement recopiée telle qu'elle se trouvait au graduel archétype du Totum :

Ainsi, dans le graduel dominicain d'Oberrhein, conservé à NÜREMBERG, Germanisches Museum 21897 (XIIIe s. fin), f. 2 : G. SWARZENSKI, *Die lat. illum. Hds. de XIII. Jhdts.* (Berlin 1936), p. 129, n° 48 (facs au t. II, n° 588-606) ; BRUXELLES, Bibl. Roy. 6435 (cat. 625), XVe s. ; GUBBIO, Bibl. Comunale, Antiph. graduel en 11 volumes (XIVe s.), au début du premier vol. du graduel : cf. P. G. THERY, *A propos des livres choraux des dominicains de G. : Arch. fratr. Pred.* II, 1932, pp. 252-283 ; DARMSTADT, Hess. Landesbibl. 89^c et 89^d (ca. 1500), graduel-antiph. de Wimpfen : L. EIZENHOFER-H. KNAUS, *Die liturg. Hds.* (1968), pp. 66-74, n° 16 ; GAND, Couvent des Dominicains 65 A 1 (ann. 1515), graduel de Bois-le-Duc : *Le Graduel rom.* II (1957), p. 51 ; FRIBOURG-EN-BRISGAU, Univ. 1130, 1132 et 1133, graduels dominicains de la seconde moitié du XVe s., analysés par G. SEIFFERT, *Die Choralhandschriften des Predigersklosters zu Freiburg in Br. um 1500*, Dissert. 1956, pp. 41 ss., 43 ss., 46 ss. ; dans le ms. 1130, f. 1^v A, le prologue *Omnis cantus ecclesiasticus... cantus toni paris* (éd. CSERBA, p. 159l. 21-160l. 21). Enfin, BRUXELLES, B. Roy. 5569 (cat. 626), XVIe s., f. 3-3^v.

Dans les psautiers-hymnaires dominicains, il fallait, suivant les prescriptions du « Totum » recopier les répons brefs des Heures de jour, les versets (*versiculi*) qui suivent la psalmodie à chaque Heure de l'office, et dont le texte noté suivait le tonaire *Omnis cantus* dans le Totum : on ne devait pas recopier le tonaire lui-même, mais seulement le *Modus psallendi* : *Iste Ordo responsoriorum et versiculorum ad Horas et Modus psallendi et intonaciones scribatur et notetur in quolibet psalterio conventuali de choro.*

Psautiers dominicains avec le *Modus psallendi* : COLMAR, Bibl. Mun. ms. 301 et 404 (XIIIe s.), 405 (XIVe s.), d'Unterlinden : P. SCHMITT, *Cat. gén. des Mss.* LVI, 1969, p. 114, n°s 271-273 ; ROME, Vaticane lat. 10774 (XIVe s. moniales dominicaines : P. SALMON, *Mss. lit. lat. Vaticane* I, p. 42, n° 83 ; Venise, Bibl. Naz. Marc. Z L. 160 (coll. 1781), XIVe s. f. 259 ; BER-

LIN, Staatsbibl. Hamilton 554 (XIV-XVe s.), psaut.-hymn. de Vénétie (catal. BOESE, 1966, p. 271) ; Staatsbibl. mus. ms. 40563 (XIVe s.), f. 185 : C. A. MOBERG, *Die liturg. Hymnen in Schw.* I (1947), p. 168 ; DARMSTADT, Hess. Bibl. 860 (ca. 1460), psaut.-hymn. de Wimpfen, f. 197 et 215 : EIZENHOFER-KNAUS, *Die liturg. Hds.*, p. 205, n° 79 ; OXFORD, Bodl. Canon. lit. 191 (19308), XVe s., psaut.-hymn. de Brescia : W. H. FRERE, *Bibl. Musico-liturg.* I, p. 57, n° 164.

Dans les psautiers-hymnaires dominicains notés d'âge plus récent, le tonaire a souvent disparu : il manque dans le petit manuscrit de BALTIMORE, W. Art Gall. W. 115, provenant d'Ile-de-France, et dans PARIS, Bibl. Mazarine 381 (786) du couvent de s^t. Thomas d'Aquin, tous deux du XVe siècle. Cependant, le psautier dominicain de Bamberg, Staatl. Bibl. lit. 70, du XVIe s. contiendrait les *toni* d'après le catalogue de Leitschuh (I, p. 218).

Le psautier servait donc de manuel pour apprendre la psalmodie aux novices. Dans un manuscrit dominicain de Vasteras, écrit en 1517, les règles de psalmodie sont ainsi intitulées : *Incipit psalmodia quam novitii summopere studere debent occupationibus praepedientibus ab hujus fructu penitus pretermisso. PRIMUS TONUS sic incipit et sic flectitur...* »[1]

Le *Pulpitarium* ne semble pas avoir été recopié dans des manuscrits à part, à l'usage du chantre : celui-ci se servait du graduel ou de l'antiphonaire. Mais on rencontre des recueils à l'usage du prêtre hebdomadier contenant seulement les incipit notés des pièces à entoner : *Principia antiphonarum inchoandarum ab illo qui facit officium.* En fait, ce livre est une table d'antiphonaire qui ne donne que les incipit d'antiennes à *Magnificat* et *Benedictus*, suivant l'ordre de l'année liturgique, transcrite sur deux ou plusieurs colonnes[2].

Le tonaire dominicain, distribué sur plusieurs livres liturgiques, forme cependant un tout. Sa comparaison avec le tonaire cistercien est assez éloquente (voir tableau de la p. 365, en bas). Le tonaire dominicain compte seulement une différence psalmodique de plus que le tonaire cistercien. Au premier ton, les dominicains ont repris la différence à climacus que les correcteurs cisterciens avaient proposée, mais que le chapitre général de Cîteaux avait écartée (cf. p. 364). Au IIIe et VIIe tons, deux différences identiques à celles des cisterciens, sauf sur un détail à la fin de la cadence (voir p. 365).

---

1. Uppsala, Univ. Hs. C 513 : H. HUSMANN, *Die Tropen- und Sequenzhds.*, pp. 194-196.
2. Fribourg-en-Brisgau, Stadtarchiv 4° H 132 (IX K He β 20), 139 ff. 18,5 × 25 cm. Comprend les leçons brèves, capitules, collectes, etc. et au f. 91 la rubrique citée ci-dessus dans le texte. — Olmütz, Studienbibl. 308 (XIV-XVe s.) 27,5 × 31 cms. écrit et noté sur trois colonnes. Titre : *Principia antiphonarum...*, etc. comme ci-dessus.

En outre, les dominicains ont rendu au « pérégrin » sa psalmodie à deux teneurs, selon l'usage universel et l'ont réintégré à sa place traditionnelle, à la fin du VIIIe ton. Enfin, ils ont gardé la psalmodie du IVe ton transposé à sa place normale, sans modifier le dernier membre des antiennes du type *Benedicta tu.*

Dans la psalmodie d'introït, les dominicains n'ont pas suivi les cisterciens sur tous les points : au lieu de la cadence aggravée du IIIe ton, inventée par les cisterciens, ils ont repris la cadence finale traditionnelle. En VIIIe ton, ils ont préféré à la cadence ornée adoptée par les cisterciens la cadence toute simple, non ornée (cf. p. 368, en bas). En outre, ils ont éliminé les notes doublées ou triplées qui caractérisent les cadences du Ier et du VIIe ton (dans toute la tradition, y compris les cisterciens), pour adopter une simple note : genre de simplification souvent pratiqué dans le graduel dominicain [1].

En somme, si les dominicains se sont servis du tonaire et de l'antiphonaire cistercien pour la rédaction de leur chant propre, ils ont su garder une certaine indépendance en n'adoptant pas des corrections trop hardies, sans fondement dans la tradition [2]. Le besoin d'un tel retour à la tradition s'explique par les circonstances de temps et de lieu intervenues au moment de l'unification du chant dominicain : dans l'Ordre des Mineurs, l'unification de la liturgie et du chant a posé moins de problèmes.

5. Le tonaire des Franciscains :

Les premiers compagnons de saint François récitaient l'office de l'église où ils se trouvaient : il en fut ainsi jusqu'à 1223, époque où les frati adoptèrent officiellement le nouveau *Breviarium secundum usum Curiae,* conforme à l'Ordinaire d'Innocent III, rédigé entre 1213 et 1216, qui était déjà en usage dans le diocèse d'Assise. En 1230, le Chapitre général décida d'envoyer aux provinces de l'Ordre des copies du nouveau livre : « *In eodem capitulo generali, breviaria et antiphonaria secundum ordinem provinciis sunt transmissa.* »

L'un des plus anciens bréviaires franciscains est le ms. 694 de la Biblioteca Comunale d'Assise, bréviaire noté avec neumes d'Italie Centrale [3]. Il fut sûrement consulté et utilisé lors de la rédaction de

---

1. Delalande, *Graduel des Prêcheurs,* pp. 36 ss. (mutilations horizontales).
2. Ces conclusions rejoignent celles qui découlent de la comparaison d'ensemble des graduels propres aux deux Ordres : cf. Delalande, pp. 72-75.
3. Sur les débuts du Bréviaire franciscain, cf. S. J. P. van Dijk, *The Sources of the Modern Roman Liturgy* I (Leiden, 1963) ; P. Salmon, *L'office divin au Moyen-Age* (Paris, 1967), pp. 152 ss.

l'exemplar, ou étalon des livres franciscains, compilé peu avant 1254. Ce prototype des livres de l'Ordre, dont on connaît seulement le règlement relatif à la transcription des livres notés [1] est perdu. On sait seulement qu'il avait adopté la *nota quadrata* et non la notation d'Italie centrale pour l'imposer à tout l'Ordre [2].

D'après les manuscrits franciscains copiés sur le prototype et parvenus jusqu'à nous, on devrait pouvoir déterminer si un tonaire analogue à celui des dominicains avait été inséré dans l'exemplar franciscain. Cependant, si nous dressons l'inventaire du contenu des manuscrits notés franciscains, en commençant par ceux qui ont été présentés comme « tonaires » [3], nous devons nous rendre à cette évidence de l'absence d'un tonaire au sens précis du terme.

Dans le Bréviaire, ou plus exactement le Collectaire-capitulaire franciscain d'Assise [4], nous trouvons une sorte de *Cantorinus* qui donne le ton de l'oraison (f. 2^v^), de l'épître (f. 3), de l'évangile (f. 4), des bénédictions du lecteur à Matines (f. 5^v^), les bénédictions de la table (f. 147^v^) et enfin les invitatoires (f. 163^v^-182^v^).

Contenu analogue dans l'*Ordo ad peragenda divina officia pro fratribus minoribus* ou capitulaire-collectaire de Todi, de la fin du XIIIe siècle [5] : Bénédictions de la table (f. 184), *Benedicamus Domino* (f. 187), tons du capitule et de l'oraison (f. 198).

Dans un « Cantorinus » franciscain du XVe siècle [6], on remarque après le *Kyriale* : le *Gloria Patri* des répons prolixes (f. 12) et des introïts (f. 13^v^), la psalmodie simple (*Dixit Dominus*) et la solennelle (*Magnificat* et *Benedictus*) et quelques indications sur les dominantes psalmodiques : *Primus ad quintam re-la; secundus ad tertiam*, etc.

Dans un autre manuscrit italien conservé à Oxford [7], du XVIe siècle, le contenu se rapproche davantage du tonaire au sens précis du terme : après l'hymnaire romain (f. 1-48), les antiennes de Vêpres pour les grandes fêtes, y compris celles de l'Ordre, on relève au fol. 102 les tons festifs des Psaumes (*Dixit Dominus* et *Magnificat*)

---

1. M. HUGLO, *art. cit.* (Stäblein-Festschrift), pp. 124-125.
2. M. HUGLO, *art. cit.*, p. 126. Effectivement, le bréviaire ms. 696 de la B. Com. d'Assise, identique au 694, est noté en « quadrata » et non plus en notation d'Italie centrale ou en notation dite de transition.
3. S. J. P. VAN DIJK, *The Origins of the Modern Rom. Lit.* I, pp. 204, 249, 253.
4. Bibl.Comunale 261 (XIV 1/2) : S. J. P. VAN DIJK, *The Origins...* I, 203-205 ; *Scriptorium* XIV, 1960, p. 100.
5. Todi, B.Com. 189 : S. J. P. VAN DIJK, *The Origins...* I, 249 et 253 ; *Scriptorium* XIV, 1960, p. 100. — L. LEONIJ, *Inventario dei cod... Todi* (1878), p. 65.
6. Parme, Bibl.Palatina 3597. Le ms. a été analysé pour moi par le Dr. P.L. Petrobelli.
7. Oxford, Bodleian Canon.lit. 216 (19328) — 168 ff. 10 × 15 cm. : W. H. FRERE, *Bibl. Musico-liturg.* I (1894), p. 77, n° 218.

suivi des *toni feriales* ou tons simples, du *Gloria Patri* d'introït (f. 108), suivant les huit tons, et de la « main musicale » dite de Guy d'Arezzo.

Dans un petit « Cantorinus » franciscain du milieu du XVe siècle ou du début du XVIe, provenant de la bibliothèque de San Salvatore [1], le relevé des pièces est en tous points semblable : *Gloria Patri* d'introït suivant les huit tons (f. 385) ; *Gloria* des répons nocturnes suivant les huit tons (f. 395), tons des psaumes avec leurs différences (*E u o u a e*) et du *Magnificat* (f. 399). Ces éléments viennent sans doute de l'archétype des livres liturgiques franciscains, si on raisonne par analogie avec la tradition manuscrite des livres notés dominicains. Nous retrouvons encore les *Gloria Patri* d'introït dans plus d'un graduel de l'Ordre des Mineurs [2].

L'examen des manuscrits franciscains allemands ne nous apporte guère plus de lumière sur la nature exacte du tonaire franciscain. Il faut d'abord éliminer de nos listes le tonaire relié à la suite d'un bréviaire franciscain dans un recueil de Tegernsee [3] : ce tonaire n'est pas franciscain, mais d'origine monastique, car il contient l'hymne *Te decet laus* propre à la seule liturgie de l'office bénédictin.

Dans un petit manuel du XVe siècle contenant les tons usuels et qui vient des franciscains d'Amberg (Clm. 2992), les tons psalmodiques avec leurs différences sont notés à la suite de la formule *Primi toni melodiam*, etc. (f. 220v) qui est d'origine allemande (voir plus bas, p. 421).

Par contre, dans un recueil de traités qui a appartenu à une maison de franciscains de la province de Saxe (Paris, B.N. lat. 16664), on a préféré les formules usuelles *Primum quaerite*, etc. (f. 44) avant la transcription des huit psalmodies et de leurs différences. Ce manuscrit contient encore (f. 35v) les *Intonationes psalmorum secundum morem Coloniensis provinciae* : *Primus* RE-LA... *Dixit Dominus*, etc. [4].

---

1. Bologne, Univ. 2893 (274 ff. 10,5 × 15 cm.) : E. CLOP, *I recitativi liturg. nella trad. francescana* : *Rass. greg.* VII, 1908, c. 513.

2. A titre d'exemple, voir COLMAR 452 (graduel des Antonins d'Isenheim, XIII-XIVe s., f. 76-77 : *Le Graduel rom.* II, p. 46) ; FRIBOURG-EN-BRISGAU, Univ. 1138 écrit en 1466 à Wissembourg pour les Clarisses de Fribourg, f. 210v : G. SEIFFERT, *Die Choralhandschr...*, 1956, pp. 124 ss. ; CAMBRIDGE, Univ. add. 3027 (XIVe s.), f. 216v — anc. f. 206v — qui donne aussi les n°s 5-6 du règlement franciscain de 1254 : M. HUGLO, *art. cit.*, *Festschr.Br.Stäblein*, p. 125 ; W. H. FRERE, *Bibl. musico liturg.* II, 1930, p. 97, n° 807.

3. Munich, Clm. 19558 (XVe s.), f. 10 tonaire (le même que Clm. 6002) ; f. 88, *Ordo Breviarii fratrum Minorum secundum consuetudinem Romanae Curiae* : le filigrane du papier, l'écriture, les initiales diffèrent de la première partie.

4. K. W. GÜMPEL, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, p. 172 (28) et 243 (99). Le diurnal des Franciscains de Bruxelles (Bibl.Roy.4664 [catal. 537]) donne également la psalmodie du Ps. CIX, du *Benedictus* et de l'introït.

Le contenu des imprimés diffère à peine de celui des deux manuscrits cités. Dans la « *Musicae choralis medulla sive cantus gregoriani fundamentalis traditio* imprimée à Cologne en 1683 (voir la bibliographie), on donne après les chapitres préliminaires sur les clés, les notes, les muances, un bref chapitre sur les huit tons ; après l'explicit (p. 16), viennent les *toni communes*, c'est-à-dire les tons psalmodiques, les divers *Benedicamus Domino*, la psalmodie d'introït, *de psalmodia rite ordinanda* (p. 100).

La *Musica choralis compendiosa*... (Olmütz 1666) à l'usage des novices franciscains, la *Musica choralis franciscana*... (Köln 1726) à l'usage des Recollets de la province de Cologne, le *Processionale fratrum Minorum... una cum fundamentali cantus choralis instructio* (Ed. tertia, Coloniae Aggr. 1748) due au P. François Wissingh [1] ne dépassent guère les limites restreintes que le tonaire franciscain a connu dès le début de l'Ordre.

L'inventaire des sources est assez décevant, car il ne nous apporte aucun élément valable sur cet hypothétique tonaire qui serait à l'origine de la tradition du chant dans l'Ordre des Mineurs. Mais si cette tradition, issue de la tradition romaine réformée au début du XIIIe siècle, s'est fidèlement transmise, nous devrions trouver dans l'unanimité des témoins conservés une preuve tangible de cette origine romaine. Il faudrait donc comparer les listes de différences franciscaines entre elles et, en particulier, confronter les témoins italiens aux allemands : si le résultat de cette comparaison est positif, c'est-à-dire s'il y a unanimité dans le témoignage de tous les tonaires franciscains sur la question des différences, il resterait à comparer ceux-ci au « tonaire de la Curie » [2].

Cependant, cette remarquable unité interne propre au chant dominicain, quelle que soit l'origine du témoin examiné, ne se retrouve malheureusement pas dans la tradition franciscaine. Il est très probable que l'exemplar de 1254 ne contenait pas autre chose, en fait de tonaire, que le *Gloria Patri* des répons prolixes suivant les huit tons, dans l'antiphonaire, et la psalmodie d'introït au graduel ; quant à la psalmodie simple de l'office, elle relevait de la tradition orale.

---

1. Il n'a pas été tenu compte ici de ces ouvrages rédigés par des franciscains qui enseignent la théorie musicale en général et non à l'intention des novices de leur Ordre : ainsi François de Bruges (préface du Graduel et de l'antiphonaire romain de 1500), Bonaventure de Brescia (1510) et Aiguino (Illuminato da Bressa), 1562.

2. La comparaison proposée s'est réduite en fait à de simples sondages qui, pour aboutir à des conclusions définitives, demanderaient à être étendus à tous les témoins mentionnés.

Là où le chant traditionnel avait été foncièrement modifié — chez les Cisterciens et chez les Dominicains — un tonaire fixant nettement les règles de la psalmodie s'imposait.

Les Franciscains par contre, qui avaient adopté purement et simplement l'antiphonaire « romain » du XIIIe siècle n'avaient pas les mêmes raisons d'adopter un tonaire. Il leur suffisait de suivre les coutumes de la tradition locale et de prendre les différences psalmodiques telles qu'elles se trouvaient dans leur antiphonaire à la fin de chaque antienne (*Euouae*).

Cependant, s'il faut entendre par « tonaire » une collection de tons ou récitatifs pour les capitules, oraisons, lectures, etc., il n'est pas exclus que ce genre de tonaire ait figuré dans l'exemplar de 1254 et qu'il ait été rattaché au collectaire-capitulaire de l'office, sinon au bréviaire. C'est justement ce « tonaire » qui — suivant S. J. P. van Dijk — aurait été emprunté par les Franciscains et par les Augustins [1] à l'hypothétique « tonaire de la Curie », exactement comme le bréviaire.

Mais quant au tonaire, au sens précis du terme que nous avons toujours considéré jusqu'ici, — c'est-à-dire les tons psalmodiques avec leurs différences et les exemples liturgiques, — il faut bien reconnaître qu'il n'a pas été fixé aux débuts de l'Ordre, ni même en 1254. La tradition orale relative aux règles de la psalmodie [2] s'est fixée par écrit ultérieurement dans des petits recueils qui ont abouti au *Cantorinus* ou aux autres petits manuels imprimés comprenant aussi les tons usuels pour les capitules, oraisons et lectures. Les divergences de plan et de présentation de ces divers livrets, imprimés ou manuscrits, témoignent bien qu'il n'y a pas eu fixation écrite d'un tonaire dès le début comme chez les dominicains.

---

1. Les *Ordinationes divini Officii* (fin du XIIIe s.) des Augustins sont inédites ou plutôt n'ont été que tirées sur stencil par P. C. Langenweld à Nimègue (cf. S. J. P. VAN DIJK, *Origins...* I, 54).

2. Le R. P. van Dijk reconnaît bien ce point : « On the whole, however, it looks as though the friars did not copy this tonale frequently ; the tones were simply handed down by tradition... I am afraid, that you may have been misled by my use of the word tonale. The later medieval tonalia are very different in content from the older ones ! » (lettre du 14 mai 1963).

CHAPITRE XII

COMPARAISON DES ANCIENS TONAIRES

Devant la masse des sources anciennes rassemblées, analysées et classées, il est nécessaire de faire le point. Le musicologue dispose maintenant d'un matériel suffisant pour faire la synthèse historique concernant les origines du tonaire et de ses divers éléments. Cependant, il est nécessaire de dépasser le stade du document et de chercher ce que le tonaire peut nous apprendre sur l'origine des huit tons en Occident, sur l'organisation du répertoire en fonction de cette théorie, enfin sur les principes d'après lesquels le *musicus* qui préparait un tonaire classait les antiennes.

La voie qui permet de remonter dans le temps est la méthode comparative : tous les tonaires étant situés dans l'espace et classés par époques, il suffit de les comparer entre eux et de chercher la raison des divergences qu'ils présentent sur le classement de certaines pièces.

C'est cette vue d'ensemble qui nous permettra de retracer brièvement l'histoire des divers éléments du tonaire [1] et de retenir ce qui constitue l'essentiel.

1. Les éléments constitutifs du tonaire.

a) *Le titre :* Les plus anciens tonaires ne portent pas de titre (voir pp. 26, 30, 137, 234, 312, etc.).

Peu à peu, en Allemagne notamment, le contenu du livre suggère un titre :

Toni : voir pp. 357, 422 et *passim.*

Incipiunt toni : voir pp. (73, 79), 417, 419, 422, 423.

---

1. Cette synthèse qui regroupe les résultats de l'analyse faite en cours d'inventaire aurait dû être plus développée. J'ai finalement adopté le parti de la brièveté : les conclusions importantes sont rassemblées ici et justifiées par les références aux chapitres précédents. En somme ce paragraphe sur les éléments du tonaire constitue un index des sujets traités en cours d'analyse.

Incipiunt toni feliciter : voir p. 319.

Incipiunt toni qui honorifice emendati et patefacti sunt..., etc. : deuxième titre du tonaire de l'Abbé Odon qui remplaça le titre primitif *Incipit formulas super tonos, qualiter unusquisque cantor...* Le terme *formulae modorum* (*tonorum*) est d'usage principalement italien [1].

Incipiunt octo toni Musicae artis... (Réginon : cf. pp. 73, 79).

Incipiunt octo officiales toni : p. 341.

Cependant, le mot *tonarius* apparaît dans la seconde moitié du Xe siècle, dans la région du lac de Constance : on le relève dans un catalogue de livres de l'abbaye de Pfävers, canton de Saint-Gall (voir p. 15), puis dans la *Musica* de Bernon de Reichenau, selon lequel le terme est déjà « coutumier » (GS.II 63 A) : mais le fait que Bernon justifie l'usage du terme par un appel à la coutume implique bien que ce terme est un néologisme. Il est du genre masculin, alors que les noms de livres liturgiques sont habituellement du neutre : *cantatorium, hymnarium, homiliarium,* etc. La raison est que le mot *tonarius* apparaît comme un adjectif substantivé : (*liber*) *tonarius,* comme *liber antiphonarius* au lieu de *antiphonarium.* Cependant, le titre *libellus tonarius* est un néologisme (voir p. 254). Quant à *Intonariu*(*s*), issu de *tonarius,* et *Intonarium* ils n'apparaissent qu'à la fin du XIIIe siècle (voir pp. 184, 431).

Le mot *tonale* est employé par les cisterciens (voir pp. 333, 358) pour désigner le tonaire de leur Ordre, attribué à saint Bernard : *Tonale sancti Bernardi.* Il est adopté par les anglais (voir pp. 344, 346) et il est d'ailleurs passé tel quel dans la langue anglaise (*Tonal*), tandis que les allemands ont naturellement préféré *Tonar,* dérivé de *tonarius.* Mais le mot est du genre masculin ou neutre suivant les auteurs : *der Tonar* (Omlin, Oesch, Lipphardt) ou *das Tonar* (Schlecht Irtenkauf).

En français, le mot « tonaire » reste un terme technique qu'on chercherait en vain dans le dictionnaire de Littré ou dans celui de l'Académie !

b) *Indication du ton* : Les plus anciens tonaires n'ont d'autre titre que l'énoncé du premier ton : *Aut*(*h*)*enticus* (var. *Autentus, Authentus*) *protus* ; le ton suivant est intitulé *protus* également, car il a la même finale, mais *plag*(*al*)*is* : *plag*(*al*)*is proti* [2].

1. Voir pp. 184 et 206, mais aussi Odorannus de Sens (P.L. CXLII, 809 B).
2. Variante *plagi* et même *plai* (dans le tonaire du VIIIe s. : voir p. 27) : le *g* est tombé comme dans le mot *aïus* (pour *agius* ἅγιος) de l'ancienne liturgie gallicane. Cf. encore *Noeais* pour *Noeagis.*

Les termes de la numérotation sont d'origine grecque : protus (πρῶτος), *deuterus* (δεύτερος), *tritus* (τρίτος), *tetrardus* (τέταρτος). Le terme apposé, qui indique un découpage de l'ensemble, une partie du tout, vient du grec byzantin : *plag(al)is* πλάγιος [1]. Le terme ἦχος qui apparaît dès le VIIe siècle dans les manuscrits de chant byzantin [2] s'emploie à la place correspondante à « authente » dans la terminologie occidentale. En effet, si *plag(al)is* équivaut à πλάγιος, *authentus* n'a pas d'équivalent dans la terminologie musicale byzantine [3] : ἦχ α' (*protos*) désigne le « premier (ton) » [l'authente], par opposition à πλ.α', le premier plagal.

Cependant, en Occident il a fallu chercher un terme qui puisse être opposé à *plag(al)is* : on a alors adopté *authentus* [4], ou plus exactement — suivant la leçon ancienne attestée par Aurélien de Réomé, le tonaire de Metz et Réginon de Prüm — *authenticus*, terme qui appartient au vocabulaire canonique et liturgique de l'époque carolingienne [5].

L'analyse de la terminologie nous fournit donc une attestation d'origine et une datation : le système latin des huit tons est bien d'origine byzantine, mais il a été adapté, acclimaté, en Occident à l'époque carolingienne. Du fait que le tonaire de Saint-Riquier, à la fin du VIIIe siècle, utilise la terminologie en question sans glose expli-

---

1. Le terme πλάγιος apparaît pour la première fois semble-t-il dans les écrits de l'alchimiste Zosyme de Panopolis (éd. Berthelot-Ruelle, p. 433 : voir le commentaire de Eg. WELLESZ, *A History of Byzantine Music...* (2e éd., Oxford, 1961), pp. 72 ss.). L'abréviation πλ a été relevée dans un fragment copte cité par R. MÉNARD dans *Rev. de Musicol.* 36, 1954, p. 28.

2. Le terme ἦχος se déchiffre dans un papyrus du VIIe s. (*Patrol. Orientalis* XVIII, fasc. III, p. 437) et se lit dans les Canons du VIIIe s., sans notation évidemment, conservés à Londres, Br.Mus. add. 26113 : cf. art. « Londres » (H. LECLERCQ) du *Diction. d'archéol. chrét. et de liturgie*, IX, c. 2366.

3. Dans la théorie ancienne, car dans les traités plus récents (tel que celui qui est publié par L. TARDO, *L'artica melurgia bizant.* 1938, p. 167) on rencontre le terme χύριοσ rétroversion de *authenticus* (cf. la glose *authenticus sive magister*). C'est au Prof. Ol. Strunk que je suis redevable de cette indication.

4. De αὐθέντης « qui surmonte, qui domine » : étymologie donnée par J. CHAILLEY, *Essai analytique sur la formation de l'Octoechos latin* : *Essays presented to Eg. Wellesz* (Oxford, 1966), p. 85. Cette étymologie est certes satisfaisante du point de vue musical, mais seulement dans la perspective de l'analyse modale médiévale. L'absence d'un terme grec correspondant au latin *authenticus* dissipe les réticences de l'auteur (p. 84, n. 1) au sujet du terme « plagios » — sans la contrepartie attendue (notre « authente ») — dans l'ancien texte attribué à Zosyme de Panopolis sur la Musique et l'Alchimie (Ed. BERTHELOT-RUELLE, *Coll. des Alchimistes grecs*, II, 1888, p. 433).

5. Sur l'usage du terme *authenticus* dans l'ancienne liturgie gallicane et dans la désignation des livres officiels (coll. canonique *Dionysiana*, Bible, Sacramentaire grégorien Hadrianum) de l'époque carolingienne, voir A. DOLD, « *Enthenticus-Authenticus* »... *seine Stellung in der Liturgiegeschichte* : *Münchener Theolog. Zeitschrift* XI, 1960, pp. 262-266.

cative, on peut induire qu'elle était déjà reçue à ce moment : les termes ne sont pas nouveaux et ils devaient déjà être adoptés dans le modèle de ce tonaire [1], plus ancien d'une ou deux décades...

D'autre part, dans les répertoires liturgiques italiques (vieux-bénéventain, vieux-romain, ambrosien pur), la relation tonique-dominante ne constitue pas — à la différence du chant grégorien — un principe essentiel de composition : ici, la double organisation de l'échelle autour d'une des quatre toniques possibles confère au répertoire grégorien une systématisation de la composition bien supérieure aux autres procédés de composition plus anciens [2]. Que le système modal grégorien ait été emprunté directement au byzantin ou par l'intermédiaire d'un autre répertoire (le chant gallican), ceci est un autre problème. Il n'en reste pas moins vrai que la terminologie en usage et l'organisation modale qu'ils révèlent portent la marque indiscutable d'une origine byzantine [3] revue et adaptée en Occident à l'époque carolingienne.

Cette terminologie a été utilisée durant toute la première moitié du IXe siècle sans qu'on en comprenne toujours bien le sens. L'exégèse n'a commencé que durant la seconde renaissance carolingienne lorsque, sous l'impulsion de Jean Scot, les termes grecs utilisés dans les diverses disciplines des Arts libéraux furent traduits et glosés. Si Aurélien a cherché — sans d'ailleurs le découvrir — le sens des formules échématiques *Noeanne, Noeagis* (voir plus bas, p. 386), d'autres avant lui avaient expliqué le sens des termes grecs en usage dans les tonaires. Ainsi, *authentus = autoritas sive testamentum* [4] ; *authenticus = auctor, magister vel exemplar ; plagalis = lateralis, latus vel pars sive inferior* (GS.I 40 A) d'où la justification *Plagis proti minorem sonum habet quam autenticus* (prolog. ajouté au tonaire de Metz, éd. Lipphardt, p. 12).

Ces commentaires et explications se colporteront à travers tonaires

---

1. Ce modèle daterait donc du début du règne de Charlemagne et serait alors contemporain de la première promulgation du chant grégorien : c'est à la fin du VIIIe s. que le *cantus romanus* disparaît devant le chant qui se réclame de st. Grégoire (*Gregorius praesul...*), non sans laisser des traces, aussi bien dans le graduel du Mont-Blandin que dans le tonaire de St. Riquier (voir p. 29, note 1).

2. J. CLAIRE, *L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux*, suite d'art. dans *Revue grégorienne* XL, 1962, pp. 196 ss. (sans conclusions d'ensemble par suite de l'interruption de la publication).

3. A. GASTOUÉ, *Uber die acht Töne... : Kirchenmusikalisches Jahrbuch* XXV, 1930, pp. 25-30 ; E. WERNER, *The Sacred Bridge* (London-New-York, 1959), p. 401.

4. Glose en relation avec le terme *authenticus* désignant l'authenticité d'un testament : cf. A. DOLD, *art. cit., Münchener Theol. Zeitschr.* 1960, p. 264.

et traités durant tout le Moyen-Age. Cependant, aux dénominations byzantines des tons seront peu à peu juxtaposées une numérotation latine de I à VIII : *Authentus protus id est primus tonus... Plagis tetrardi id est octavus tonus.* Cette « numérotation » a été parfois attribuée à l'auteur du *Dialogus de Musica* du début du XI[e] siècle [1] : mais cet auteur anonyme fait état à ce propos d'une « *consuetudo* » (GS.I 259 A), ce qui revient à dire que l'usage est déjà ancien. De fait, les tonaires aquitains adoptent habituellement la numérotation par tons [2], de I à VIII.

Dans plusieurs tonaires, nous rencontrons une équivalence entre les tons de la musique ecclésiastique et la nomenclature topique pseudo-grecque : cette équivalence est due à l'auteur de l'*Alia Musica* [3]. C'est la plus répandue. D'autres tonaires ont adopté une équivalence différente qui a pour origine le grand tableau des notations du IV[e] livre de Boëce [4] sur lequel on a plus d'une fois ajouté un chiffre romain pour marquer la concordance entre les tropes et les tons de la musique ecclésiastique [5]. Dans le tableau suivant, nous avons dressé la comparaison entre ces deux systèmes d'équivalences. Un manuscrit de l'école de Liège, aujourd'hui à Prague (cf. p. 302) propose une troisième « équivalence ».

---

1. GS.I 259 A (voir dans le même sens, le *Micrologus* de Guy, ch. XII : CSM.4, p. 149, qui trouve la pratique « abusive »). Cf. C. VIVELL, *Frutolfi... Tonarius* (1919, p. 15). Cependant, Hucbald avait déjà proposé l'équivalence entre les noms anciens et la numérotation continue *primus, secundus...* (GS.I 119 A).

2. Voir le chap. IV. Dans les tonaires, le terme *tropus,* pour *tonus,* est rare (le cas du Vatic.Reg. 1638, du X[e] s., s'explique par le voisinage du tonaire et de Boëce). Odorannus de Sens intitule son tonaire *Formae regularium modorum,* avec la glose interlinéaire du titre *tropi et toni et modi idem sunt,* réminiscence de Boëce. *Modus,* enfin, remplace parfois accidentellement *tonus* dans l'énumération des VIII tons : *Incipit* tonus *primus... Incipit* modus *secundus...* (Piacenza, Bibl. Cap. 65).

3. Le processus de la relation entre les ps. modes grecs et les tons de la musique ecclésiastique a été retracé par J. CHAILLEY, *L'Alia Musica* (1965), pp. 28 ss. Voir aussi, dans un sens différent, A. MACHABEY, *De Ptolémée aux Carolingiens* : *Quadrivium* VI, 1964, pp. 37-56.

4. Au chap. 15 (*de modorum exordiis*) : P.L. LXIII 1279. Le Tableau est reproduit par H. POTIRON, *Boèce...* (1961), p. 138.

5. Par ex. dans Paris, B.N.lat. 7297 (X[e] s.), St. Lomer de Blois, f. 87 ; Wolfenbüttel, Gud.lat. 79 (cat. 4383), du Sud-Ouest de la France (St. Martial ?), f. 29[v] ; mais encore dans les *Regulae* de Guy d'Eu (CS.II 162) et dans le *Speculum Mus.* de Jacques de Liège (CS.II 211, d'après Paris, B.N.lat. 7207, f. 211[v]). — Dans Munich Clm 14729 (X[e] s.) du fonds de St. Emmeran, f. 220, on aurait transcrit, d'après le catal. de Halm, une « *tabula tonorum musicae graecae et ecclesiasticae* » : en fait, il s'agit de la liste des degrés du Grand système complet en grec et en latin, avec en face, à partir de l'hypate des hypates, la « concordance » avec les quinze « modes » grecs : *ypodorius, ypofrigius, ypoeolius,* etc.

Concordance

entre les Ps. Modes grecs et les tons de la Musique ecclésiastique.

	A (*Alia Musica*)	B (Boèce, Lib. IV)	C (Ms. de Prague)
I II	Dorius Hypodorius	Hypodorius Hypophrygius	Lydius Hypolydius
III IV	Phrygius Hypophrygius	Hypolydius Dorius	Phrygius Ypophrygius
V VI	Lydius Hypolydius	Phrygius Lydius	Dorius Hypodorius
VII VIII	Mixolydius Hypermixolydius *Hypomixolydius**	Mixolydius Hypermixolydius	Mixolydius Ypomixolydius
	Auctores : Alia Musica cf. Enchiriadis (GS.I 159) Frutolf * Theoger (GS.II 191) * Jean d'Affl. (CSM.I, 81) * Odorannus (Regin.577) qui devant le VIIe ajoute vel Hyperdorius ! Guy de St. Denis (Harl. 281, f. 66) Walter Odington (CS.I 234) Tomas Horner (1546)	*Auctores et tonaires :* *Regulae* (CS.II 162) Paris, B.N.lat. 780 Jacques de L. (CS.II 211)	*Tonaire :*
	Tonaires : Clm. 2599, f. 97 * Clm. 14272 (I ton seul) Wolfenb. 8° 334, f. 83 * Paris B.N. l. 7210 p. 68 Cambridge, Trin.Coll. 944, f. 138 * M. Cass. 318, p. 63 et 65 Florence F III 565, f. 73 Naples VIII D 12 *	Clm. 19489 Harl. 3199, f. 70^{v} Madrid B.N. 9088, f. 124^{v}	Prague Univ. XIX C 26
	Graduel : Einsiedeln, Stiftsbibl.600 (ann. 1494) : en tête des pièces, au lieu des lettres ou chiffres indiquant le ton.	Wolfenbüttel 4383 (Gud. lat. 79), f. 29^{v}	

c) *Formules échématiques et antiennes-types*[1] : Les plus anciens tonaires — sauf celui de Saint-Riquier, de la fin du VIIIe siècle, qui en vérité est un tonaire abrégé et incomplet — font suivre l'indication littérale ou numérique du ton d'une formule qui n'a aucun sens intelligible : *Noeane, Noeagis*. Ces formules ne sont autres que les formules échématiques du répertoire byzantin, mais légèrement déformées quant au texte et prolongées mélodiquement par un mélisme, appelé *neuma*. Ces huit formules se rencontrent parfois à l'état isolé, hors des tonaires, en particulier dans les manuscrits du groupe de l'*Enchiriadis* (voir pp. 62, 70).

Dans les manuels de théorie musicale byzantine du XVe siècle, on rencontre des listes d'*echemata* semblables, mais classées suivant l'ordre en usage en Orient : *Protos, Deuteros, Tritos, Tetartos, Plagios protos*, etc. L'echema est suivi d'un ou de plusieurs exemples liturgiques. Ce genre de listes, destinées à l'enseignement des tons (διδασκειν, écrit l'Hagiopolitès) évoque aussitôt nos tonaires abrégés d'Occident. En remontant dans le temps, Jørgen Raasted a remarqué que déjà au XIIe siècle des listes de formules d'intonation avaient été transcrites au début des livres de chant : « Nous ignorons comment étaient utilisées les tables d'echemata, mais la coexistence de ces listes théoriques et des livres pratiques de chant sous la même reliure nous permet d'inférer avec une certitude suffisante que l'enseignement des listes s'appuyait en pratique sur les mélodies [liturgiques] contenues dans le manuscrit. Les listes appartenaient apparemment à la classe d'enseignement et le manuscrit dans lequel elles étaient incluses servaient non seulement pour les fonctions liturgiques, mais encore comme manuel pour les étudiants en chant byzantin. »[2]

En Occident, ces formules sont attestées pour la première fois par Aurélien de Réomé (vers 850) et il semble, — si nous admettons que, dans le chap. IX du *De Musica disciplina*, quelques bribes de la légende attribuant l'invention des quatre tons paraptères à Charlemagne reposent sur des éléments historiquement valables — que l'adoption de ces formules peut remonter à l'époque carolingienne.

---

1. Ce paragraphe est le résumé de notre mémoire sur l'*Introduction des formules echématiques byzantines en Occident* traduit en anglais pour les *Studies in Eastern Music* III (1971).

2. J. RAASTED, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzant.Mus. Mss.* (Copenhague, 1966), p. 49 B. Des parallèles occidentaux plus anciens, l'auteur tire la conclusion que les formules échématiques étaient déjà en usage en Orient au IXe s. : en Orient, ces formules étaient entonées au chœur par le *protopsaltes* pour « mettre dans le ton » les autres chantres. En Occident, elles servaient à l'étude, mais le « neuma » final a tout de même fait sa rentrée au chœur dès le XIIe siècle (voir plus bas, p. 389).

Les formules échématiques figurent dans tous les manuscrits du tonaire carolingien dont l'archétype a été daté des environs de 830. Sans doute, font-elles défaut dans le tonaire de Saint-Riquier : mais ce tonaire est incomplet — il ne donne aucune pièce de l'office — et ne peut donc apporter un élément de poids dans la question.

Il est donc très possible que l'origine des formules échématiques soit solidaire de l'adoption de la terminologie byzantine des tons : leur introduction ne semble pas avoir été faite après la traduction en latin des noms des tons inscrits dans le premier tonaire carolingien. Autrement dit, le premier tonaire qui, en Occident, a dressé la classification des antiennes du répertoire suivant les huit tons, contenait ces deux éléments d'origine byzantine : la dénomination byzantine des tons latinisée (*Authentus protus*, etc.) et les huit formules échématiques.

Cependant la tradition littéraire et musicale des formules échématiques se partage en deux branches. La grande majorité des tonaires réduit à deux la variété des formules : une formule longue pour les tons « authentes » (*Nonnenoeane*) et une plus brève pour les plagaux (*Noeagis*). Cette réduction à deux types est-elle primitive ? Elle a toutes les apparences d'une simplification très ancienne faite par un théoricien aux débuts de la tradition manuscrite du tonaire.

Un groupe très cohérent de manuscrits, qui se rattache de manière plus ou moins étroite à la collection de textes réunis autour de la *Musica Enchiriadis* (voir pp. 62, 69, 70), nous donne une liste de huit formules différentes : à chaque ton correspond une formule propre comme dans le chant byzantin. Les formules de ce groupe sont d'ailleurs assez voisines des formules byzantines quant au texte (voir tableau comparatif hors-texte), non sans quelques inévitables variantes dues en partie à des particularités de prononciation.

La mélodie des formules échématiques byzantines est une mélodie syllabique, sans vocalise finale, qui donne les éléments architecturaux du ton. Dans la tradition occidentale, les formules échématiques se terminent par un long mélisme (*neuma*) dont la restitution est donnée d'après les manuscrits notés sur tableau hors-texte [1]. Il est notable que l'intonation de ces mélodies se fait généralement sur la dominante et qu'elle retourne à la tonique par degrés conjoints : la composition de ces formules est sans analogie avec celles qui sont employées

---

1. La mélodie transcrite sur le tableau hors-texte n'est pas une version critique absolument définitive : c'est la résultante des mélodies notées en neumes par les plus anciens manuscrits et « traduites » par les manuscrits aquitains et italiens.

TABLEAU COMPARATIF DES MÉLODIES DES FORMULES ÉCHÉMATIQUES

	Mélodie byzantine	Mélodie occidentale brève	Mélodie occidentale avec « *neuma* »
		I. No - ne - no - e - a - ne(1)	
ἦχ. α'	α να νε α νες	I. No - an - no - e - a - ne(2)	No - an - no - e - a - ne
		I. No - ne - no - e - a - ne(3)	
πλ. α'	α νε α νες	II. No - - e - a - gis	No - e - a - gis
ἦχ. β'	νε α νες	III. No - e - no - - e - a - ne	No - e - o - - e - a - ne
πλ. β'	νε α νες	IV. No - - e - a - gis.	No - - e - a - gis.
ἦχ. γ'	α νε α νε ες	V. No - e - o - e - a - ne.	No - e - o - e - a - ne
βαρύς	α α νες	VI. No - e - a - gis.	No - - e - a - gis.
ἦχ. δ'	α γι α	VII. No - e - o - e - a - ne	No - e - o - e - a - ne. (4)
πλ. δ'	νε α γι ε	VIII. No - e - a - gis.	No - e - a - gis.

D'après J. Raasted, *Intonation Formulas in Byz. Music. Mss.* (1966), p. 9.

1. Hucbald (GS. I, 118).
2. Ms. d'Aurélien de Réomé (Valenciennes 148 [141], fol. 71, not. paléo-franq.) et *Scholia* de la *Musica Enchiriadis* (GS. I, 179, notation dasiane).
3. A partir de cette ligne, restitution d'après les manuscrits aquitains.
4. La restitution des deux formules du VII[e] ton est incertaine en raison de lacunes matérielles dans les meilleurs témoins aquitains.

pour la centonisation des pièces grégoriennes appartenant au « fonds primitif » du répertoire. Bien mieux, les théoriciens ne s'appuient presque jamais sur ces formules pour définir l'ambitus propre de chaque ton : le petit traité franco-anglais *Cantus qui legitime est factus*... [1] s'appuie sur elles pour définir les caractéristiques du premier et du deuxième tons : *Primus tonus orditur* sua mela *in C gravi usque ad A*... *Secundus tonus orditur* sua mela *in A gravi usque ad F*... En fait le *melum* du *neuma* du IIe ton ne descend pas au la grave : mais la formule de l'antienne-type *Secundum autem*... commence comme beaucoup de pièces en deuxième ton du répertoire par D-A. Cependant, le maître lombard du Dialogue, au début du XIe siècle, établit la *formula* c'est-à-dire l'échelle propre à chaque mode, ni sur les formules échématiques, ni sur les antiennes-types qui en dérivent [2]. L'ambitus de ces formules, prolongées du *neuma* est généralement plus serré que celui qui sera fixé pour chaque mode dans la théorie médiévale classique : il couvre habituellement la quinte, parfois la sixte au-dessus de la tonique, alors que suivant la doctrine classique, les authentes peuvent monter jusqu'à l'octave au-dessus de la tonique et les plagaux descendent à l'octave sous la dominante psalmodique. Dans ces conditions, force est d'admettre que le *neuma* n'est pas primitif et qu'il constitue une sorte de « trope » musical ajouté après coup — mais cependant à une date très ancienne, vue sa diffusion universelle dans les manuscrits — à la formule échématique brève.

Le doute se fonde sur le fait qu'une branche de la tradition, non des moindres, celle des tonaires aquitains [3], confirmée par le témoignage indépendant des théoriciens du Nord de la France à la fin du IXe siècle [4], nous a conservé une formule brève, exactement comme les manuscrits byzantins (voir tableau hors-texte). Les manuscrits aquitains transcrivent les deux formules à chaque ton du tonaire : la longue, avec *neuma* avant les antiennes de la Messe, l'autre, la brève, avant les répons ou avant les antiennes de l'Office. La diastématie précise de la notation de ces tonaires permet le déchiffrement et la

1. Traité inédit (du XI-XIIe s. ?), connu par un seul manuscrit français (Milan, Bibl.Ambros. M. 17 sup. du XIIe s., de Laon, f. 39 : cf. CSM.4, p. 41) et par trois manuscrits anglais (Cambridge, Trin. Coll. 944, XIIe s., fol. 136v, cf. CSM.4, pp. 7-10 ; Oxford, Bodleian Libr.Bodl. 613, XIIIe s., fol. 40v ; Vaticane, Reg. 1146, XIVe s., fol. 21v-23v, *The Th.*II, pp. 112-116).
2. Cf. M. HUGLO, *L'auteur du Dialogue*... : *Rev. de Musicologie* LV, 1969, pp. 168-169.
3. J. RAASTED, *Intonation Formulas*..., pp. 154-156.
4. Hucbald (GS.I 118 A : transcription réalisée par Y. Chartier d'après son édition critique d'Hucbald) ; *Scholia* de l'*Enchiriadis* (GS.I 179 B : texte collationné sur quelques anciens manuscrits).

comparaison des formules brèves avec les longues [1], abstraction faite du *neuma*.

Les formules échématiques ne se chantaient pas au chœur en Occident : elles servaient à la mémorisation des huit tons. Cependant, ces formules intriguaient la curiosité des maîtres chargés de les transmettre et de les commenter : Aurélien de Réomé interroge un grec sur le sens des formules en question (GS.I 42) ; l'auteur de l'*Enchiriadis* (GS.I 158 B), Réginon de Prüm (GS.I 247 B) et Bernon de Reichenau (GS.II 77 A) font observer qu'il ne faut pas leur chercher un sens, car elles sont simplement des *syllabas modulationi attributas* (GS.I 158 B), des *syllabae ad investigandam melodiam aptae* (GS.I 216). Ce n'est qu'au début du XIe siècle qu'on tente de trouver, malgré l'avis des maîtres cités, une interprétation des textes mystérieux, basée sur une étymologie approchée : *NOE dicitur a greco quod est* « *nus* » (νόος-νοῦς)...

Ce texte explicatif a connu quelque diffusion [2], mais il n'a cependant pu assurer la survie des formules échématiques qui, dès le Xe siècle, se trouvèrent en concurrence avec des antiennes latines.

Ces antiennes, que nous avons dénommées « antiennes-types », en raison de leur destination, — elles servaient en effet à reconnaître par comparaison le ton convenant le mieux à une antienne (voir p. 202), — ne viennent pas du répertoire liturgique, mais ont été composées spécialement pour le tonaire. Leur texte est tiré de l'Évangile ou inspiré par le texte sacré :

I. *Primum querite regnum Dei* [3] : Matth. VI 33.
II. *Secundum autem simile est huic :* cf. Matth. XXII 39.
III. *Tertia dies est quo(d) haec facta sunt :* cf. Luc XXIV 21.
IV. *Quarta vigilia venit ad eos :* cf. Matth. XIV 25.
V. *Quinque prudentes* [4] *intraverunt ad nuptias :* cf. Matth. XXV 10.

---

1. L'auteur de l'*Enchiriadis* connaissait l'existence de ces deux types de *moduli* ou formules : voir plus haut, p. 62.

2. Les références aux sources sont données dans CSM.4, pp. 20, 42, 47, 56 ; *The Th.*I, p. 116. Le texte du ms. de Prague, Univ. XIX C 26 (anc. Tetschen) a été édité par E. LANGER, dans *Kirchenmusikal.Jhb.* XXVII, 1902, p. 79. Cf. A. W. AMBROS, *Gesch. der Mus.* I, p. 445, n. 6 ; R. AIGRAIN, *Rev. des Étud. grecq.*, 1941, p. 94, n. 1.

3. Cette antienne ne doit pas être confondue avec l'ant. liturgique au texte plus long, et peu répandue, qui commence également par *Primum querite* (CAO III, no 4377, cf. LIPPHARDT, *Der kar.Tonar...*, p. 25 et note), ni avec la communion ayant ce même incipit (HESBERT, *Antiph.Miss. sext.*, no 181).

4. Le mot *virgines*, postulé par le contexte de la parabole évangélique, a naturellement été ajouté par plusieurs tonaires : Clm. 14272, Paris, B.N.lat. 7185, f. 116 ; Aix-la-Chapelle (série des antiphonaires de Francon) ; le tonaire

VI. *Sexta hora* { *sedit super puteum* (version commune) : cf. Jo IV 6
{ *ascendit in crucem* (version aquitaine, etc.) [1].

VII. *Septem sunt spiritus ante thronum Dei :* cf. Apocal. IV 5.

VIII. *Octo sunt beatitudines :* cf. Matth. V 3-11.

Le chiffre du ton prêtait naturellement au symbolisme et ce symbolisme a trouvé son expression en des termes semblables dans les autres séries de formules qu'on peut relever à Saint-Gall (voir p. 234), chez Bernon de Reichenau (p. 277), à Augsbourg (p. 290) : il s'est encore exprimé dans la peinture et la sculpture, soit dans la décoration des tonaires du Sud-Ouest de la France (voir pp. 137 et 138) ou dans celui de Plaisance (voir p. 178), soit dans la sculpture des chapiteaux à Cluny et à Autun [2].

A quelle époque ces antiennes-types ont-elles été composées ? Il est difficile d'indiquer une date précise, bien qu'on voie la série apparaître peu à peu dans la tradition manuscrite. Les plus anciens tonaires ignorent cette formule : dans la copie du tonaire de Réginon conservée à Bruxelles, une seconde main les a ajoutées en interligne (voir p. 73 ; le plus ancien tonaire de Saint-Martial (Paris, B.N. lat. 1240), daté de 933-936, ignore encore les antiennes-types. La série a été insérée dans un *Libellus precum* de Tours du IX[e] siècle, à la fin du X[e] siècle ou au début du siècle suivant [3]. Enfin, la première pièce de la série, *Primum querite...*, a été ajoutée sur le plat de la reliure d'un *Liber Officialis* d'Amalaire de la région du Lac de Constance

---

de Sarum ; le Vat.lat. 5129 ; cf. encore CS.III 447. Noter que le mot ajouté est accentué par un podatus qui se trouve sur *-gi* dans le ms. lat. 7185, mais sur *vir-* dans les mss. sur lignes.

1. Manuscrits aquitains : voir le tableau de la p. 134 ; Mss. italiens : voir pp. 168-173. Enfin, voir le traité d'Élias Salomon (clerc de Périgueux) dans GS.III 51. L'auteur de cette variante a confondu l'heure de l'agonie du Christ en croix, la sixième heure (Math. XXVII 45, Luc XXIII 44), avec celle de la crucifixion, la *troisième* (Mc XV 25).

2. La datation des chapiteaux de Cluny est discutée par les spécialistes : retenons la date de 1115-1120. Ceux d'Autun, vers 1130. Le symbolisme des tons est précisé, à Cluny, par une inscription dont la transcription a été faite par R. W. LLOYD, *Cluny Epigraphy* : *Speculum* VII, 1932, pp. 346-348. La bibliographie relative à ces chapiteaux a été donnée par M. HUGLO, *Le chant grégorien* (Musique de tous les temps, n° 47, 1968), p. 23.

3. Paris, B.N.lat. 13388, fol. 5 (deux neumes français en fin de lignes) : cf. E. K. RAND, *A Survey of Mss. of Tours*, n° 143 A (p. 169) ; A. WILMART, *Precum libelli quattuor...* (Roma, 1940), pp. 63 ss. La décoration franco-saxonne du manuscrit et surtout l'invocation de S. Géry, évêque de Cambrai dans les litanies (f. 24[v]), invitent à chercher l'origine de ce manuscrit dans le Nord de la France plutôt qu'à Tours. D'ailleurs l'écriture n'emploie pas le *g*, dont le haut rappelle un *z*, si caractéristique de l'écriture tourangelle.

vers la même époque [1]. La troisième, *Tertia dies*, est citée en Allemagne dans le petit traité Anonyme Vatican, composé au X-XI[e] siècle (cf. p. 36).

En somme, ces antiennes-types ont été composées dans le second tiers du X[e] siècle, c'est-à-dire au moment même où la numérotation des tons de I à VIII a été juxtaposée à la dénomination byzantino-latine primitive. Comme ces antiennes sont restées inconnues des tonaires sangalliens, qui connaissent une autre série (voir p. 234), il est permis de conclure que le tonaire qui fut introduit à Saint-Gall en même temps que les autres livres de chant devait être très ancien.

Ces antiennes-types ont été juxtaposées aux formules échématiques jusqu'au XII[e] siècle. L'Abbé Odon a dû insérer les deux séries dans son tonaire, mais le Maître lombard auteur du Dialogue et surtout Guy ont dû écarter les formules byzantines en même temps que l'ancienne terminologie gréco-latine de l'*Ars Musica*, pour ne garder que les seules antiennes-types qu'ils citent souvent dans leurs traités [2].

Il est bien compréhensible que les copistes ne se soient pas astreints à maintenir la dualité de formules, d'autant que le mélisme final des antiennes-types était absolument identique au *neuma* des formules échématiques. Dans plusieurs manuscrits, encore au XIII[e] siècle et même bien après, le mot *neuma* (*neupma, pneuma*) est écrit sous la vocalise finale [3] de la première antienne ou encore en marge (*Neuma primi toni*). Parfois même, certains tonaires récents donnent le *neuma* seul, sans l'antienne-type.

Cependant, le *neuma* a connu une destinée assez singulière : appartenant de droit et de fait à un livre de théorie musicale, il a fait son entrée au chœur et a été chanté dans les offices liturgiques, au moins à certaines périodes de l'année. Le *neuma* ne se chantait, soudé à la finale de l'antienne, qu'après la reprise de celle-ci à la suite de la doxologie du psaume ou du cantique évangélique de Laudes ou de Vêpres.

La limitation de l'usage du *neuma* à certaines heures de l'office ou à certaines périodes liturgiques a naturellement varié durant tout le

---

1. Stuttgart, Württ.Landesbibl.HB VII 43 (prov. Weingarten F 42, ann. 1630) : M. HANNSENS dans *Ephemer.liturg.* XLVII, 1933, pp. 318 ss. ; *Studi e Testi* 138 (1948), pp. 124 ss. Le catalogue de Stuttgart (II 5 [1963], p. 187), à la suite de la dissert. de W. IRTENKAUF (I, p. 36, n° 18) a confondu l'ant. *Primum querite* avec la communion du XIV[e] dimanche après la Pentecôte. La notation de notre antienne, très fine et très archaïque, ne laisse aucun doute sur la nature de la pièce. Le *neuma* final est noté.

2. Voir *Revue de Musicologie* LV, 1969, p. 168.

3 Voir par ex. Paris, B.N. lat. 11266 (XIII[e] s.) 17v ; lat. 906 (XVI[e] s.) f. 325 etc.

Moyen-Age : un usage non primitif ne recueille jamais l'unanimité de la tradition.

A quelle époque le *neuma* est-il entré dans l'usage liturgique ? La réponse est fournie par l'examen des tonaires et des divers livres liturgiques. Le témoignage des antiphonaires est assez mince [1]. Il demanderait une enquête approfondie. Les Ordinaires [2], les traités des liturgistes médiévaux [3] et quelques tonaires [4] nous apportent des éléments fort utiles sur le chant du *neuma* qui semble avoir été très répandu durant le Moyen-Age.

Les textes nous apprennent encore que le *neuma* s'appelait *stivae*, *cauda* ou *jubilus* [5].

Cet usage très répandu nous explique pourquoi le *neuma* a été choisi comme *tenor* dans plus d'un motet au XIIIe et au XIVe siècle (voir p. 338). Plus tard, c'est l'organiste qui jouera à l'orgue la mélodie du *neuma* [6] : mais cet usage a sans doute commencé bien avant le XVIe siècle.

---

1. L'ant. *Nos qui vivimus* est notée avec son *neuma* dans l'antiphonaire de Piacenza, B.Cap. 65, f. 297ᵛ : le ton « pérégrin » bien que classé habituellement à la suite du VIIIe ton, en dehors du tonaire par conséquent, ne peut être suivi du *neuma* du VIIIe ton, mais de celui du premier.

2. Le dépouillement des Ordinaires sur ce point — et sur d'autres questions de musique ancienne ! — n'est pas encore fait. On trouvera quelques éléments dans l'Ordinaire d'Amiens (éd. G. DURAND, 1934, p. 22, etc.) ; dans celui de Bayeux (éd. U. CHEVALIER, 1902, pp. 5, 138, etc.) ; dans celui de Chartres (éd. Y. DELAPORTE, 1953, pp. 95, 105, etc.) ; dans le *Rituale... eccl. Suessionensis* (éd. POQUET, p. 72), enfin dans l'Ordinaire de Rheinau (éd. HÄNGGI, 1957, p. 51, etc.). Au début de ce dernier ouvr. (pp. XXV ss.), une liste d'Ordinaires publiés ; dans *Le Graduel romain*, II, pp. 189 ss. une liste d'Ordinaires manuscrits, constituent une base de départ pour les recherches sur ce point d'histoire.

3. J. BELETH († apr. 1165), *Rationale* (P.L. CCII, c. 46 D) suivi par Sicard de Crémone. GUILLAUME DURAND de Mende († 1296) *Rationale* IV, 22, V 2, VI 13, etc.

4. Celui de la Curie romaine (voir p. 228), celui de Königshofen (éd. F X. MATHIAS, d'après Prague, Univ. XI E 9, f. 236ᵛ) ; Conrad de Saverne (éd. Gümpel, p. 223) ; le *Tractatus de Musica plana* (CS.II 470), etc. Dans les intonations imprimées à l'usage du diocèse d'Urgell au XVIe siècle (fol. xxxiii), on ne trouve que quatre « neumes » : un neume en ré pour les tons I et II ; un en mi pour les tons III et IV, etc. Des rubriques précisent l'usage liturgique du neuma.

5. Jean de Grouchy (éd. Rohloff, pp. 63-64) ; Jean de Muris (GS.III 229 B) ; Conrad de Saverne (voir plus bas, p. 440). Jacques de Liège (CS.II, pp. 320, 339), qui mentionne l'alternance à deux chœurs. Le mot *stivae*, relevé par les Cisterciens (P.L. CLXXXII, 1130) appelle un contrôle sur les sources et une explication...

6. L'antiphonaire néo-gallican de 1681, indique bien dans la préface (de l'abbé Chastelain) que « *ubi sunt organa, ea in annualibus et solemnibus loco neumatum pulsantur* » : mais l'usage serait plus ancien et remonterait au XVIe sinon plus haut, selon A. DURAND, « *Neumae* » *et liturgie parisienne dans le Liber VII motetorum de P. Attaignant (1534)* en préparation.

Enfin, il reste à évoquer, pour mémoire, le témoignage des liturgies néogallicanes du XVIIIe siècle qui maintinrent le *neuma* dans le nouveau répertoire [1], signe évident d'attachement à une tradition très ancienne.

d) *La psalmodie :* Les tonaires anciens ne donnent aucun exemple de psalmodie : la technique du chant des psaumes relève en effet d'une tradition orale qui fut consignée par écrit au Xe siècle seulement, dans la *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (voir p. 64). Par la suite, les tonaires ont donné habituellement un seul verset de psalmodie à titre d'exemple. Leur témoignage est naturellement très précieux pour la restitution des huit tons psalmodiques grégoriens [2]. Cependant, le seul élément variable de la psalmodie qui constitue l'élément formel du tonaire est la différence finale.

La psalmodie grégorienne comprend huit tons psalmodiques comportant chacun une intonation, une dominante psalmodique qui « récite » sur une même corde, mais qui est coupée en son milieu par une médiante et qui se termine par une formule de désinence appelée « différence » (voir le tableau de la psalmodie au seuil de cet ouvrage, p. 13).

La psalmodie grégorienne se distingue des psalmodies plus anciennes par plusieurs traits :

1° par sa médiante qui quitte la corde de récitation ou dominante psalmodique par l'aigu ou par le grave, alors que les psalmodies ambrosiennes et hispaniques ne comportent qu'une simple pause au milieu de chaque verset de psaume.
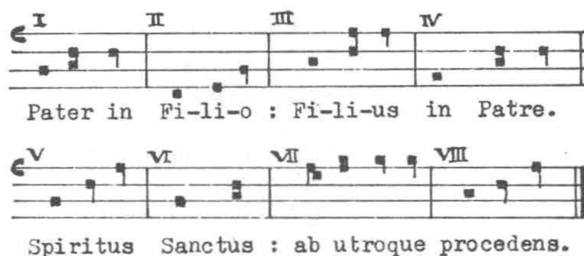
---

1. Les citations seraient innombrables : citons seulement — outre l'antiphonaire parisien de 1681 (réimprimé en 1690), l'antiphonaire-vespéral manuscrit de 1698 (Paris, B.N. lat. 10498, p. 63). Le Bréviaire de Lisieux de 1750, avec rubrique (en noir !) sur les *neumata* (p. 8), l'antiphonaire-vespéral de 1784 ; en outre, dans divers livres liturgiques recueillis par M. le Chanoine Jeanneteau, représentant les usages des diocèses d'Auxerre (1736), Beauvais (1741), Bourges (1734), Carcassonne (1745), Clermont (1774), Laon (1748), Le Mans (1748), Nantes (1790), Poitiers (1765), Sens (1726), *etc.*

2. Les restitutions de tons psalmodiques de l'*Antiphonale monasticum* de 1934 ont utilisé le témoignage de traités relativement récents et de livres tels que le *Cantorinus*, mais non celui des anciens tonaires. Si les tonaires confirment la « teneur antique » (sur si ♮) adoptée pour le IIIe ton, ils contestent tacitement le « ton irrégulier » que l'édition a emprunté au chant... ambrosien. Enfin, pour le premier ton (simple), il aurait fallu préférer la médiante quittant la teneur par le grave (la-sol-la) à celle qui « brode » à l'aigu (la si ♭ la sol la).

2° par la fixité de sa dominante psalmodique qui, dans les tons dits « authentes », récite à la quinte de la tonique et dans les plagaux à la quarte (IV[e] et VIII[e] tons), voire à la tierce (II[e] et VI[e]). Dans le chant gallican, certaines psalmodies comportent deux cordes récitatives différentes [1], celle du second membre étant d'un degré plus bas que celle du premier membre du verset. Dans le chant ambrosien, la dominante psalmodique est choisie en fonction des éléments de récitatif contenus dans l'antienne qui ne présentent pas forcément cette relation harmonique avec la finale [2]. Dans le chant grégorien, il arrive aussi qu'un ton psalmodique soit imposé à une antienne dont l'architecture se compose d'autres éléments que ceux qui sont fixés une fois pour toutes dans un ton psalmodique : ainsi, par ex. dans l'ant. *Ex quo facta est*. Mais c'est là la conséquence inévitable de toute régularisation systématique...

3° par le nombre des désinences finales relativement limité, alors que dans le chant ambrosien le nombre des différences est sinon illimité, du moins très étendu (près de cent cinquante !).

Pour aider les enfants des écoles cathédrales ou claustrales à retenir l'intonation des huit tons psalmodiques, on a composé très tôt, dès la fin du IX[e] siècle, la formule mnémonique suivante :



Le texte de cette formule apparaît déjà dans le tonaire de METZ 351, dès la fin du IX[e] siècle (éd. Lipphardt, p. 62), avec une légère variante à la fin (*Spiritus utrius in utroque manet*) : la formule précède la liste des formules échématiques, non notées bien entendu.

Les intonations de la psalmodie sont notées en neumes au-dessus de ce texte mnémonique dans plusieurs manuscrits des XI[e] et XII[e] siècles : en France, dans PARIS, B.N. lat. 2667 A, fol. 1 (cf. p. 318), B.N. lat. 7202 (XI[e] s.), en marge de Boèce, f. 24 ; B.N. lat. 7211, f. 128v (cf. p. 157) ; enfin,

---

1. M. HUGLO, *Die Gesänge der altgallikanische Liturgie : Geschichte der kathol. Kirchenmusik*, herausgegeben von Dr. K. G. Fellerer (Kassel 1971), IV, 3.
2. M. HUGLO, *Fonti e paleografia del canto ambrosiano* (Milano, 1956), p. 37.

au début d'un tonaire copié sur un modèle manceau (MADRID, B.N. 288, f. 4 : voir p. 323).

En Allemagne : dans LEIPZIG, Univ. 1493 f. 53 (cf. p. 270) ; MUNICH, Clm. 18937 f. 295v (cf. p. 271) ; EICHSTÄTT, f. 130v *Breviarium super introïtus* : la formule sert ici pour l'intonation de la psalmodie d'introït (plus ornée que la psalmodie simple) ; MUNICH, Clm. 9921, f. 48 (cf. p. 287) ; enfin dans KARLSRUHE 504 f. 26v ; la formule est reprise au f. 69 pour les intonations de psalmodie d'introït, avec une brève remarque : *In prescripta siquidem brevi symphonia ad laudem summe Trinitatis, VIII gradalium troporum — id est tonorum — formulas, modos id est vocum motus totos consonantiarumque diapente et diatessaron species cunctas locis congruis positas quisquis quesieris te reperisse gaudebis.*

Dans ce dernier passage, la formule est notée sur lignes. Quelques autres témoins sur lignes nous permettent de suivre l'intonation de la psalmodie jusqu'au début du XIVe siècle :

BRUXELLES, Bibl. Royale II 784 (XIIIe s.) f. 42 ; CAMBRAI 172 (XIIe s.) f. 18v tous deux en notation lorraine. GRENOBLE Bibl. Mun. 124 (XIIIe s.) f. 18 (cf. p. 354) ; PARIS, Bibl. Mazarine 1710 (XI-XIIe s.), f. 22v : cf. M. BERNARD, *Répertoire des mss. médiévaux...* II, p. 45. PARIS, B.N. lat. 7185 (XIIe), f. 117v (cf. p. 151). PLAISANCE, Bibl. Cap. 54, f. 1v ; 65, f. 149 et 264v (voir p. 177) : dans ces deux manuscrits, l'exemple est commenté : *Haec antiphona propter exemplum inceptionum psalmorum quae in nocturnali antiphonario decantantur posita est : sicut igitur octo sunt modi sic sunt in hac antiphona octo distinctiones...* LONDRES, Br. Mus. Harl. 281, f. 78v (tonaire de Guy de St. Denys) ; ERFURT, Wiss. Bibl. der Stadt 8o 93, f. 37 ; 8o 94, f. 80 (facsimilé dans l'éd. de BECKER, *Archiv für Musikwiss.* I, 1918-19, p. 165).

Dans quelques imprimés, la formule a été retenue avec sa notation : Nicolas WOLQUIER, *Enchiridion Musices* (Paris 1512), fol. e iij ; Laurent DANDIN, *Instruction pour apprendre à chanter...* (Caen 1582), fol. A2.

Plus tard, durant le Moyen-Age, on composa d'autres formules résumant les intonations ou même l'ensemble de la psalmodie (voir chap. suivant) et parfois même, grâce à des exemples judicieusement choisis, la liste des différences de chaque ton psalmodique (voir pp. 245, 260).

e) *Les différences psalmodiques :* Les différences psalmodiques constituent l'élément variable de la psalmodie. Il importe de remarquer que la différence psalmodique ne se termine pas obligatoirement sur la tonique [1], mais sur un des degrés harmoniquement compatibles avec le début de l'antienne (l'unisson n'est pas fréquent). Ces cadences

1. Les réformateurs cisterciens ont précisément attaqué ce point de la psalmodie traditionnelle et si le Chapitre général de l'Ordre leur avait laissé le champ libre, ils n'auraient gardé que les différences se terminant sur la tonique. Pour le IIIe et le Ve ton de la psalmodie d'introït, les réformateurs ont « fabriqué » une terminaison qui s'achève sur la tonique (voir p. 366).

ne constituent pas des cadences définitives : leur fonction est d'amener en fin de psalmodie une réintonation « harmonieuse » de l'antienne, tout en demeurant, en cours de psalmodie, en liaison avec la dominante psalmodique sur laquelle s'attaque le verset suivant du psaume.

Dans le plus ancien tonaire, celui de Metz, les différences psalmodiques sont énumérées, mais non désignées d'un nom particulier : dans la copie du même tonaire exécutée à Reichenau en 1001, la différence est intitulée *diffinitio*. On relève encore les termes suivants, chez Aurélien : *divisio* (de même chez Réginon, cf. p. 85). *varietas*, *diffinitio* et même *differentia* (voir p. 55). Deux tonaires toulousains (Paris, B.N. lat. 1118 et Londres, Br. Mus. Harl. 4951) usent du mot *figura* ; le tonaire de Saint-Vaast (Cambridge, Trin. Coll. 939 II) emploie le terme *modus*, ajoutant un nouveau sens à un terme déjà équivoque. *Formula* s'emploie surtout chez les théoriciens italiens. Signalons enfin les subdivisions de la différence en *loca* [1] ou en *varietas* (cf. p. 287).

L'étude des tonaires ne doit pas faire oublier l'opinion des théoriciens qui ont analysé, défini, voire critiqué la notion de « différence » [2].

Pour décompter les différences, les auteurs de tonaires ne suivent pas la même voie : deux méthodes sont en concurrence. Dans le premier cas, la première désinence psalmodique qui généralement est soudée au verset entier de psalmodie cité en exemple n'est pas comptée. Elle ne porte aucun chiffre, car c'est la désinence qui vient en tête : le manuscrit de Wengen (Clm. 21311) du XVe siècle, la nomme *tenor capitalis*. La seconde désinence, mélodiquement « différente » constitue alors la première différence.

Dans le second cas, la première désinence est comptée « première différence », la seconde, seconde différence, etc. On compte donc un décalage d'un point par rapport au système qui précède. C'est cette dernière manière de compter qui est la plus répandue.

L'ordre de classement des différences varie énormément suivant les tonaires. Dans les plus anciens tonaires, viennent en tête les différences les plus communes — et musicalement les plus simples — celles qui groupent sous elles le plus grand nombre d'antiennes. Ensuite, les théoriciens sont intervenus soit pour classer les différences suivant un ordre rationnel, soit même pour en réduire le nombre [3].

---

1. *Nova Expositio* de l'*Alia Musica* (éd. CHAILLEY, p. 183).
2. Cf. par ex. Réginon (CS.II 14 et GS.I 230 B) ; l'évêque A. (texte cité p. 230). Odorannus de Sens (P.L.CXLII, 810 A) ; le *Liber specierum* (éd. J. SMITS VAN WAESBERGHE, p. 50) ; les *Regulae* cisterciennes (CS.II 181 A), etc.
3. Classement rationnel des différences : voir pp. 196, 213, 226, 277, 284. Réduction en nombre : voir pp. 33, 68, 87.

Un répertoire bien classifié et soigneusement numéroté des différences psalmodiques, d'après les tonaires et d'après les anciens antiphonaires [1] constituerait une base de référence et un instrument de travail très utile pour les recherches ultérieures.

Il n'est pas question d'analyser ici et de classer les différences relevées en cours d'inventaire : il faut cependant faire une exception pour le *differentia peregrina* (ou finale du *tonus peregrinus*) que nous avons relevée dans plus d'un tonaire, en raison des problèmes qu'elle soulève.

Le « *tonus peregrinus* » et sa différence : Dans l'étude du ton « pérégrin » [2], il faut soigneusement distinguer plusieurs plans : le nom de ce ton, sa structure mélodique particulière, son origine lointaine, son entrée et sa place dans le système des huit tons grégoriens.

Le terme « *peregrinus* » est attesté en Allemagne rhénane dès le XIIe siècle, comme on l'a vu dans le cours de l'inventaire (pp. 35, 257) : mais bien d'autres noms, parfois méprisants, lui ont été décernés par les théoriciens ou par les tonaires (voir par ex. pp. 285, etc.).

Cependant, la mélodie désignée sous ce nom de « pérégrine » est déjà attestée dès le début du Xe siècle par la *Commemoratio brevis* (GS.I 218) et même par Aurélien de Réomé, vers 850 (GS.I 51). Ce ton psalmodique « pérégrin » porte bien son nom : il est en effet étranger à l'Octoëchos occidental en ce sens que son verset psalmodique se récite sur deux cordes différentes, la seconde, après la médiante, étant plus basse d'un ton que la première. Or, ce système des deux teneurs de récitation différentes était de pratique courante dans l'ancien répertoire des églises de Gaule (voir plus haut, p. 391) et il est très probable que son origine première doit être cherchée plus loin encore : ce ton psalmodique est en effet probablement d'origine hébraïque si l'on en juge d'après les nombreux parallèles recueillis dans la tradition musicale juive [3].

---

1. Le dépouillement des tonaires helvétiques a été accompli par E. OMLIN, *Die sanktgall.Tonarbuchstaben*... L'analyse des antiphonaires allemands notés sur lignes — donc « récents » — a été donnée par H. BERGER, *Untersuchungen zu den Psalmendifferenzen*, 1966, mais sans aucun recours aux tonaires. Le Dr. W. Lipphardt m'a fait part d'un projet personnel de recherche sur ce point.

2. De toute la bibliographie concernant le *tonus peregrinus* retenons surtout P. FERRETTI, *Estetica gregoriana* I, Roma, 1934, pp. 355 ss.

3. Outre les études d'E. WERNER, voir l'étude plus récente d'A. HERZOG & A. HAJDU, *A la recherche du 'tonus peregrinus' dans la tradition musicale juive* : YUVAL, *Studies of the Jewish Music Research Centre*, Jerusalem, 1968, pp. 194-203.

Ce caractère « étranger » du ton « pérégrin » est d'ailleurs confirmé par la place qu'il occupe dans les tonaires : dans beaucoup d'anciens tonaires, les antiennes qui vont habituellement avec le ton « pérégrin » (*Nos qui vivimus, Angeli Domini, Martyres Domini, Virgines Domini*, etc.) sont citées après la dernière différence du VIIIe ton, en quelque sorte comme en appendice aux huit tons réguliers [1].

Ce rattachement au tetrardus est normal, vue la finale des antiennes assignées à ce ton, même si celles-ci se chantent sur le ton pérégrin et non sous le VIIIe ton grégorien. Cependant, si on veut imposer à ces antiennes un des deux tons psalmodiques du tetrardus, c'est alors que les difficultés commencent : la solution proposée par les plus anciens théoriciens consiste à faire suivre l'antienne du VIIe ton psalmodique :

G a c cd d d f e d c de e d c♮ cdd d d e d c ♮a
Nos qui vi-vi-mus, bene-di-ci-mus Do-mi-no — Glo-ri-a... E u o u a e.

Aurélien de Réomé, Réginon de Prüm et enfin Bernon classent les antiennes de ce type en tetrardus authente, et ce dernier admet le côté « extra-ordinaire » d'un tel classement.

D'autres auteurs ont préféré classer ces antiennes en protus authente [2], ainsi les Cisterciens [3], mais pour un meilleur enchaînement de l'antienne au premier ton psalmodique, il a fallu remodeler le second membre de l'antienne en conformité avec le premier. Ainsi dans la tradition parisienne [4] :

C D F FGG a G F FEFGFE D D D a Gaa a a G D F E D
Nos qui vi-vi-mus, bene-di-cimus Do-mi-no. Glo-ri-a... E u o u a e.

Mais ce ne sont là que deux solutions parmi bien d'autres adoptées pour surmonter le problème. Ailleurs, on a procédé au remplacement de ces antiennes par d'autres, ou on a modifié l'antienne [5] ou encore

---

1. Voir pp. 157, 180, 257, etc. Dans le tonaire carolingien, les ant. *Martyres Domini* et *Angeli Dni*. sont classées en VIII, 1 (éd. Lipphardt, pp. 53, 54), mais au milieu des autres, ce qui suppose qu'elles suivaient le VIIIe ton psalmodique normal. Cependant, le ms. *Wo* (voir p. 35), réintroduit au milieu du premier ton, le *tonus peregrinus*. Pour Aurélien, les antiennes en question sont classées en onzième et dernière différence du VIIe ton (cf. GS.I 51 B).

2. Le tonaire du pontifical de Gondekar (cf. p. 279), Piacenza, B.Cap. 65 (cf. p. 176).

3. Voir le tonaire (GS.II 270) et la discussion de principe dans la préface (*ibid.*, 269 B).

4. D'après les bréviaires notés, Paris, B.N.lat. 10482, f. 260 ; lat. 15182, f. 65v. Voir aussi le Vespéral-Missel de Troyes, du XIIe s., Paris, B.N.lat. 18008, f. 14v.

5. La modification consiste parfois à ajouter un ou deux alleluia sur lesquelles s'adapte une formule mélodique finale de type courant. Le Bréviaire

changé le ton psalmodique. Pour les rares tonaires qui connaissent les tons « paraptères » ou « moyens », les antiennes du pérégrin constituent les exemples de l'un de ces quatre tons supplémentaires (cf. pp. 36, 80) : de même dans le *De Modis* (GS.I, 149 B).

La question du pérégrin vient d'être esquissée : pour une étude exhaustive du problème, il faudrait analyser non seulement les tonaires, mais encore les antiphonaires et psautiers notés [1]. Cependant, en conclusion à notre enquête, nous admettrons que le ton pérégrin ne figurait pas dans l'archétype de l'antiphonaire grégorien : il avait été exclu de la recension de l'antiphonaire grégorien dans l'empire carolingien, au même titre que les autres pièces du chant gallican. Cependant, un ton aussi populaire [2] ne saurait être radié des mémoires par un simple décret d'autorité. Comme d'autres pièces de chant gallican très expressives, le ton pérégrin a réussi à se réintroduire dans les églises et a survécu à la réforme grégorienne imposée par les Carolingiens. Deux générations plus tard, Aurélien s'étonne de l'intrusion de ce ton « néophyte » (GS.I 52 A) qui est encore qualifié de très récent, *novissimus*, par l'auteur de la *Commemoratio brevis* (GS.I 218). L'introduction de ce ton au tonaire était alors récente, bien que son origine première compte sans doute parmi les plus anciennes : appartenant de fait au répertoire grégorien, le ton « pérégrin » garde dans sa structure même son caractère « étranger ».

f) *Les pièces classifiées par les tonaires :* De par ses origines, le tonaire est un index, un indicateur des différences psalmodiques les mieux adaptées à chaque timbre d'antienne, ou plus exactement à chaque formule d'intonation. Aussi, en principe, le tonaire ne devrait répertorier que des antiennes : celles de l'office et celles de la messe qui se chantent en alternance avec une psalmodie, c'est-à-dire les introïts et (antiennes de) communion. En fait, les antiennes sans psalmodie, telles que les antiennes de procession, les antiennes spécialement composées pour alterner avec un récitatif particulier propre au

de Coutances (Paris, B.N.lat. 786, XIVe s.), termine l'ant. sur fa et impose la psalmodie du VIe ton !

1. La même enquête s'impose pour le « ton irrégulier », que l'*Antiphonale monasticum* de 1934 a emprunté au chant ambrosien. Ici encore, les solutions des livres notés abondent. Voir sur ce point les indications de D. Charpentier dans la *Revue grégorienne* XIII, 1928, p. 14.

2. Le ton pérégrin est passé de l'église, où il se chantait le dimanche à Vêpres, dans la chanson folklorique. D'autre part, Carl de Nys a retrouvé le thème du ton pérégrin dans deux œuvres de W. A. Mozart : dans le chœur final de l'Oratorio *Betulia liberata* (K. 118, de 1771) et dans le verset d'introït du *Requiem* (K. 626, de 1791).

Psaume invitatoire de l'office nocturne [1], les répons prolixes dont le verset se chante sur une des huit formules propre à chaque ton, les répons-graduels de la messe et les grands offertoires sont entrés dans les cadres du tonaire.

Déjà le manuscrit de Metz 351, le plus ancien témoin du tonaire carolingien, avait introduit les répons nocturnes dans le tonaire, ou plutôt en appendice au tonaire (voir p. 44) ; Réginon avait suivi, mais non sans justifier cette insertion (voir p. 83). Cette incorporation du répons se justifie du fait que le répons comporte une seule formule mélodique de verset par ton. Cependant, très tôt, dès le début du IXe siècle, on a composé d'autres formules plus variées, surtout pour le premier ton.

Il était inévitable que ces huit formules de verset, qui sont en fait des psalmodies ornées, rejoignent les huit tons psalmodiques simples du tonaire. Cependant, pour le répons lui-même, on n'en cite qu'un incipit par ton à titre d'exemple. Frutolf est le seul à inclure dans son tonaire tous les répons du répertoire (voir p. 283).

Sur cette question du verset, les tonaires nous mettent dans une situation un peu embarrassante du point de vue liturgique. En effet, la *Regula monasteriorum* attribuée à saint Benoît avait prescrit d'ajouter le verset *Gloria Patri* au dernier répons de chaque nocturne (ch. IX et XI), mais elle ne précise pas s'il faut chanter la doxologie complète (*Gloria Patri... Sancto* + *Sicut erat in principio... seculorum Amen*) ou seulement la première partie (jusqu'à *Sancto*), ainsi que nous la lisons dans les bréviaires et antiphonaires actuels. La question est posée par les tonaires : en effet si un certain nombre de tonaires note effectivement la première partie de la doxologie, avec une cadence suspensive sur *Sancto*, se raccordant à la reprise centrale du répons (*presa*, marquée de l'*) ou même à l'*initium*, plusieurs tonaires « étirent » la formule mélodique sur le texte long de la doxologie complète.

La doxologie *courte* (jusque ... *Sancto*) est donnée par des manuscrits séculiers tels que Piacenza, B. Cap. 65 (XIIe s.), antiphonaire de la cathédrale, mais encore par Frutolf, prieur de Michelsberg (éd. Vivell, pp. 123, 130, etc.).

La doxologie *longue* (*Gloria... + Sicut erat... seculorum, Amen*) figure généralement dans les manuscrits d'origine monastique : Berlin, Staatsbibl. Theol. Q° 377 (bréviaire clunisien neumé), par ex. fol. 14 ; Amiens,

1. Les invitatoires, dans les antiphonaires, sont habituellement classés par tons : ainsi dans Monza, B.Cap. C 12/75 (cf. *The Th.*II, p. 69), Piacenza, B.Cap. 54 et 65 (*ibid.*, pp. 79, 80) et naturellement dans les antiphonaires cisterciens.

Bibl. mun. 115 (XIIe s.), brév. noté de Corbie ; Karlsruhe, Bad. Landesbibl. Aug. LX (XIIe s.), antiph. de Petershausen, f. 272.

Elle est également donnée par plusieurs tonaires : celui de l'*Alia Musica* (non dans l'éd. Chailley, qui ne cite que les incipit, mais dans les manuscrits, Paris, B.N. lat. 7211, 7212 et 8663, ce dernier a seulement la *Nova Expositio*) ; dans les tonaires issus de l'École de Liège (voir p. 306) ; dans plusieurs tonaires aquitains : Paris, B.N. lat. 776 (S. Michel de Gaillac), lat. 780 (Narbonne), lat. 1118 (SW. France), lat. 1121 (St. Martial) ; Naples, B. Naz. VIII D 14 (Auvergne) ; Londres, Br. Mus. Harl. 4951 (Toulouse). Dans les tonaires en notation neumatique française : Troyes, B. Mun. 96 (voir p. 317) et celui d'Odorannus de Saint-Pierre-le-Vif, à Sens (voir p. 326).

Enfin, dans le tonaire de l'Abbé Odon (mss. EO, C, G, etc., cf. CS.II 87 B, etc.).

Les variantes d'adaptation de la mélodie au texte sont telles qu'on en vient à se demander si vraiment c'est bien la doxologie complète qui doit être considérée comme primitive. Celle-ci n'aurait-elle pas été imposée à la suite d'une réforme de la liturgie ou des coutumes monastiques ? C'est au liturgiste qu'il appartient de résoudre ce problème...

Un fait plus difficile à justifier demande examen : l'introduction au tonaire des répons-graduels, antiennes d'offertoire à versets et enfin des hymnes, séquences ou proses et enfin des tropes (Kyrie tropés, etc.). Cette introduction des pièces non antiphoniques du Graduel grégorien au tonaire était déjà un fait accompli dès la fin du VIIIe siècle : le tonaire de Saint-Riquier classe dans chaque ton, outre les antiennes d'introït et de communion, des graduels, des versets d'alleluia et des offertoires. Comment expliquer cette mise sur le même pied d'égalité que les antiennes, composées en fonction d'un ton psalmodique déterminé, de ces compositions indépendantes ? Leur ambitus est si large qu'un tonaire de Saint-Bénigne de Dijon a cru devoir les classer d'après leur seule finale (*protus, deuterus*...), sans choisir la qualification « authente » ou « plagale »...

Un théoricien de Périgueux, Élie Salomon, a entrevu le problème. A propos de ces pièces non antiphoniques (graduels, offertoires, etc.) qui dans certains manuscrits aquitains portent, comme les petites antiennes, une différence psalmodique [1] ou un chiffre tonal devant l'intonation (voir pp. 110 ss.), l'auteur écrit : « Toute pièce de chant

---

1. Le tonaire de Narbonne (Paris, B.N.lat. 780) fait précéder ce genre de pièces de la cadence *Euouae* (cf. p. 148) : bien mieux, le graduel aquitain de San Millan (Madrid, Bibl.Acad.Hist. 18), copié sur un modèle français, ajoute une différence psalmodique (*Euouae*) à la fin des graduels, traits et offertoires : cf. *Revue grégorienne* XXXI, 1952, p. 233, n. 2.

est régie par les tons et par les différences [1] qui y sont contenues : plus spécialement, tout ce qui peut être chanté sous ce ton... est régi par [la différence] « *seculorum* [*Amen*] » de chaque ton. Il est même très remarquable de constater que, suivant l'exposé fait aux enfants à propos des débuts d'antiennes régis par le *seculorum, Amen,* les débuts de répons, d'introïts, d'alleluia, d'offertoire de communion et de n'importe quel chant sont véritablement régis suivant les mêmes lois. Dans plusieurs livres, au lieu de *seculorum Amen,* on indique le chiffre I, II, III... en tête de la pièce à chanter » (GS.III 35 B-36 A).

Ainsi, la numérotation par chiffre ou par addition d'une différence psalmodique assimile les pièces ornées aux simples antiennes à psalmodie. Mais cette addition, comme d'ailleurs l'introduction des pièces ornées au tonaire, n'ont aucun but pratique puisque le problème du choix d'un ton psalmodique ne se pose pas. Ce classement résulte de préoccupation théoriques. Il est comme la réponse à la question que se poserait le théoricien : « Si cette pièce ornée devait se chanter en alternance avec une psalmodie, quel ton psalmodique lui assignerait-on ? ». La réponse est formulée par un chiffre dont la détermination forme la conclusion d'un raisonnement, si rudimentaire soit-il. Mais sur quels éléments se fonde « l'analyse modale » qui a pour terme ce chiffre ? C'est là un problème qui mérite quelque examen : auparavant, il faut reprendre la question au point initial, c'est-à-dire sur le plan du tonaire, afin de savoir d'après quelles normes les antiennes à psalmodie sont classées.

2. La classification des antiennes au tonaire.

La comparaison des tonaires d'origines fort diverses fait apparaître un certain nombre de divergences sur le choix du ton psalmodique assigné aux antiennes de l'office et aux antiennes de la messe (introïts et communions). Ces divergences trouvent habituellement un écho dans la tradition pratique, c'est-à-dire dans les graduels et les antiphonaires : le témoignage des tonaires ne peut donc être passé sous silence dès que l'étude des mélodies transmises par ces livres litur-

1. Le terme assez général *species* employé ici par l'auteur suggère une subdivision du « ton psalmodique » du tonaire : non sans hésitation, je l'ai rendu par « différence », puisque Elie Salomon traité ici le problème dans son chap. XVI. Sur le sens de *Species* dans l'*ars musica,* voir l'art. de Gombosi dans *Journ. Amer. Mus. Soc.* IV, 1951, 20 ss.

giques est abordée. Cependant, notre objectif présent n'est pas l'étude critique des mélodies transmises par le tonaire, ni même l'étude des variations survenues dans le cours de la tradition sur le choix du ton le plus convenable à chaque antienne : d'autres ont déjà abordé ce problème [1]. Notre but est de chercher par l'analyse des cas de divergences nettement attestées [2] sur quels critères se basaient les anciens théoriciens pour assigner à telle pièce un ton psalmodique plutôt qu'un autre. Les cas de divergences se réduisent à deux catégories : 1. hésitation entre authente et plagal d'un même mode (I/II ; III/IV ; V/VI ; VII/VIII) ; 2. assignation à un ton différent.

La liste des cas étudiés a été dressée d'après les tonaires les plus anciens et les plus complets et a été contrôlée sur plus de deux cents graduels. Le cas des antiennes de l'office n'a pas été étudié pour plusieurs raisons : d'abord parce qu'une étude des antiennes de l'office est plus difficile — en l'absence d'édition critique de l'antiphonaire — que celle des antiennes de la messe. L'excellente édition des textes du CAO par Dom Hesbert est un remarquable instrument de recherche qui permet de faire le tri entre les pièces appartenant au « vieux fonds grégorien » et celles qui furent composées aussitôt après, mais elle ne peut nous aider pour l'analyse des mélodies. En cours d'inventaire, nous avons relevé des cas de divergences sur telle ou telle antienne [3], mais les cas de divergences semblables sont plus nombreux que pour le Graduel [4].

Enfin, l'étude des antiennes de l'office férial, contenues dans les psautiers notés (et souvent dans les antiphonaires, après l'Épiphanie) pose un problème particulier du fait de leur origine : ont-elles été

---

1. Voir U. Bomm, *Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Messgesänge*... Einsiedeln, 1929. — W. Lipphardt, *Der karolingische Tonar von Metz*, pp. 259 ss. L'ouvrage d'Omlin (*Die sanktgallische Tonarbuchstaben*...) ne concerne que la tradition helvétique.

2. Nous laissons de côté les cas où un ou deux tonaires sont en marge de la tradition : souvent d'ailleurs, ce genre de variante est dû à une cause d'ordre non musical, telle que par exemple une confusion d'incipit.

3. Voir pp. 309, 314 ... etc. Voir encore, par ex. *Solve jubente Deo*, mélodie du IVe ton et autre mélodie du VIIe, suivant les régions ; *Misereor super turbam* mélodies du Ier ton, du IVe et du VIIe suivant les régions.

4. La liste des quelque 80 cas dressée par W. Lipphardt (*Der karol. Tonar von Metz*, pp. 259 ss.), si précieuse soit-elle, doit être utilisée avec discernement, car à côté de divergences mélodiques réelles se sont glissés des cas de simples variantes. Ainsi, pour prendre un exemple (qui ne figure pas dans la liste citée), le cas de l'antienne *Vade Satanas*, que les tonaires classent en Ier ou VIe ton : en fait, il s'agit de la même mélodie : une simple modification sur les deux derniers mots aiguille la mélodie soit sur une finale en ré, soit sur une finale en fa. Enfin, dans la liste de Lipphardt, toutes les branches de la tradition ne sont pas également représentées.

recensées en même temps que l'antiphonaire qui groupe toutes les pièces du temporal et du sanctoral ?

Notre enquête portera donc sur les seules antiennes du Graduel, introïts et communion, mais après sélection des cas.

En premier lieu, seront éliminés les cas de variantes reposant sur une vulgaire erreur matérielle, par exemple une erreur de lettres rencontrée dans les tonaires à indications tonales littérales (voir pp. 92 et 115), ou les cas de confusion entre pièces ayant même incipit (par exemple, *Ego autem in Domino, Ego autem cum justitia...*) [1]. Ces cas ne seront pas mentionnés dans les tableaux suivants.

Après l'incipit de la pièce, nous indiquons d'abord le ton prescrit par les plus anciens tonaires (analysés au chapitre I) et nous indiquons dans quelle mesure les graduels appuient les divergences constatées entre ceux-ci et les tonaires plus récents.

Pour les communions où la situation est souvent plus confuse que dans les introïts, nous avons éliminé les cas particuliers des pièces polymélodiques, c'est-à-dire les pièces qui portent une mélodie différente suivant les régions : les cinq communions évangéliques de Carême (voir pp. 153, 171) et les autres communions évangéliques *Mirabantur* (voir p. 217), *Spiritus qui a Patre* (quatre mélodies), *Vos qui secuti estis* (six mélodies différentes), *Beati mundo corde* (quatre mélodies : cf. p. 28) ; enfin le cas très particulier de la communion *Dilexisti* dont il a déjà été question (pp. 98, 327).

Nous n'avons pas été étudié les communions qui posent des problèmes de restitution (par ex. la comm. *Passer*) qui ne peuvent être résolus par l'étude des tonaires seuls.

Pour l'étude des communions, nous avons consulté les graduels qui notent le psaume de communion : mais le nombre de ces témoins est assez réduit, car la psalmodie de communion a disparu de l'usage liturgique à la fin du XI[e] siècle ou au début du XII[e] suivant les régions.

La psalmodie de communion est notée par le graduel de Chartres 47 (IX-X[e] s.), *Pal. Mus.* XI, cf. p. 105 ; le graduel-antiphonaire de St. Maur (Paris, B.N. lat. 12584), cf. pp. 112-115, enfin par les graduels aquitains suivants : Paris, B.N. lat. 776, 780, 903 (*Pal. Mus.* XIII) ; Londres, Br. Mus. 4951 ; Nîmes, Bibl. Mun. 4 ; Madrid, Acad. Hist. 18, 45, 51, Bibl. Nac. 1361 ; Langres, Séminaire (« Missel de Saugnac ») ;

---

1. Ce cas de confusion d'incipit pouvait être plus fréquent à une époque où n'existait aucune notation : il est frappant de constater que la notation paléofranque naissante, utilisée parcimonieusement dans la table de graduel du sacramentaire de St. Amand (Paris, B.N.lat. 2291, fin IX[e] s.) sert justement à éviter la confusion entre l'intonation de l'introït *Exaudi Domine* du dimanche dans l'octave de l'Ascension (fol. 12[v]) et l'introït qui a même incipit, mais d'un ton différent, du V[e] dimanche après la Pentecôte (fol. 14[v]).

dans les graduels et missels notés italiens : Rome, Bibl. Angelica 123 (*Pal. Mus.* XVIII) ; Modena, Bibl. Cap. O I 7 ; Padoue, Bibl. Cap. 47 ; Vaticane lat. 6082 (Mont-Cassin) ;

enfin par les livres notés de l'Est : St. Gall, Stiftsbibl. 376 (378, 380) et 381 ; Einsiedeln 121 (*Pal. Mus.* IV) ; Paris, B.N., Smith Lesouëf 3 ; Leipzig, Univ., graduel de St. Thomas (facs. P. Wagner) ; Salzbourg, S. Peter a XII 7 ; Berlin, Staatsbibl. Theol. lat. 4° 15.

La notice de tous ces graduels, versiculaires et missels notés a été donnée dans *Le Graduel romain*, II, *Les sources* (1957).

a) *Hésitation entre authente et plagal :* La comparaison des tonaires révèle que dans une quinzaine d'introïts et dans une trentaine de communions du fonds ancien du Graduel grégorien, le choix du ton psalmodique a oscillé entre l'assignation à l'authente ou au plagal d'un même « mode ». Sur cette liste, nous sélectionnons les cas où la tradition a oscillé le plus nettement [1].

Hésitation entre authente et plagal.

	Tonaires anciens	Variantes	Graduels	Autres tons indiqués.
INTROITS				
De ventre	I	II	I (II)	
Deus in adjutorium	VII	VIII	VII-VIII	
Dicit Dominus Petro	IV	III	IV (III)	
In virtute	VIII	VII	VIII-VII	
Intret in consp.	IV	III	IV (III)	
Justus ut palma	II	I	I (II)	
Miserere... quoniam ad te	VIII	VII	VIII-VII	V
Nunc scio vere	IV	III	III (IV)	
Probasti	VIII	VII	VII (VIII)	
Protector	IV	III	IV (III)	
Redime me	II	I	II (I)	
Sacerdotes tui Domine	IV	III	IV (III)	
Sancti tui	IV	III	III (IV)	

1. Il est impossible de donner ici pour chaque cas la collation de tous les tonaires qui se rangent à l'un des choix proposés : ce genre de table appartient plutôt au *Corpus* des tonaires qu'il serait souhaitable de voir paraître dans l'avenir. En attendant, les ouvrages de Bomm et de Lipphardt et les tonaires déjà publiés (liste à la fin du présent ouvrage) permettront un premier contrôle de nos listes de variantes.

	Tonaires anciens	Variantes	Graduels	Autres tons indiqués.
COMMUNIONS				
Aufer a me................	I	II	I-II	IV-VIII
Benedicite Dominum.........	III	IV	IV (III)	
Cum invocarem.............	I	II	I (II)	
Data est mihi..............	I	II	I (II)	
Domine Deus meus.........	I	II	II (I)	
Domine Dominus noster......	II	I	II (I)	
Dominus virtutum...........	IV	III	III (IV)	
Dum venerit................	VIII	VII	VIII (VII)	V
Jerusalem quae ædif.	IV	III	IV (III)	
Letabimur	II	I	II (I)	
Letabitur	V	VI	V (VI)	
Multitudo languentium.......	II	I	II (I)	
Panem de coelo............	VI	V	VI (V)	
Pater si non potest..........	VIII	VII	VIII	III
Potum meum...............	II	I	II-I	
Quinque prudentes...........	VI	V	VI (V)	
Scapulis..................	III	IV	III (IV)	(VI)
Tu Domine	III	IV	III (IV)	VIII
Tu puer	I	II	I (II)	IV
Voce mea.................	V	VI	VI (V)	III
Vovete...................	II	I	II	(VIII)
Vox in rama...............	VII	VIII	VII	

Dans cette première série de cas, le problème ne se pose pas du côté de la finale puisque, par définition, celle-ci est la même dans l'authente et dans le plagal. L'hésitation sur le choix de l'authente ou du plagal ne peut être causée que par la formule d'intonation (*initium, principium*) qui doit se raccorder à la différence finale du ton psalmodique, ou encore par l'ambitus de la pièce qui dans le cours de son développement peut s'étendre à l'aigu ou au contraire descendre au grave.

Cependant, il faut faire abstraction ici de ces « règles » formulées à partir du XI[e] siècle, par les théoriciens qui ont construit la théorie modale traditionnelle : « l'analyse modale » supposée par le classement des pièces fixé par les premiers théoriciens est fort éloignée de ces constructions théoriques médiévales aux apparences harmonieuses, mais trop rigides pour encadrer la complexité des faits [1].

---

1. Voir en particulier E. CARDINE, *Théoriciens et théoriciens* (*Études grég.* II, 1957, pp. 27-35) qui distingue, — à propos d'autres faits musicaux tels que

Les théories médiévales ont en outre le tort de voiler par des schémas préétablis qui concernent l'échelle de chaque ton l'aspect formulaire de la composition grégorienne. Certes, il ne faudrait pas réduire la composition du Graduel et de l'Antiphonaire à un assemblage de cellules toutes faites reliées entre elles par le centonisateur suivant la « libre inspiration du moment ». Cependant, on ne saurait nier que dans tous les répertoires transmis par voie orale [1] la cellule formulaire joue dans la composition un rôle important. Le chant grégorien utilise, comme les autres anciens répertoires liturgiques des formules [2], mais avec plus de souplesse et plus d'intelligence que les autres chants anciens, moins évolués : en particulier, le chant grégorien respecte mieux, dans l'emploi de la formule, la hiérarchie des genres [3].

La différenciation des formules qui sont neumatiquement identiques est opérée par la modalité de la pièce. Ainsi par exemple certaines formules de cadences médianes ou terminales reproduites ici en tableau, se retrouvent dans presque tous les modes, mais naturellement sur des degrés différents.

Parfois cependant, une formule terminale propre à un mode donné sert de cadence suspensive dans un mode différent : ainsi, par exemple, la cadence finale 7 (sur F), propre au tritus, est employée comme cadence médiane en protus, dans la Com. *Illumina* (sur *misericordia*).

Le plus souvent, une formule donnée est propre à un mode donné et ne s'emploie pas dans les autres : ainsi, par exemple, la formule d'intonation nº 1 du protus détermine automatiquement le choix du premier ton psalmodique. La formule ne constitue pas le mode :

---

l'élision, — la science théorique et le sens artistique du compositeur différents de la science de l'analyste qui essaie de construire une synthèse à partir de l'observation des faits et surtout en fonction des théories antiques. — Les distinctions d'H. Potiron, *La composition des modes* (ch. II : *La conception du Moyen-Age*) méritent la plus grande attention.

1. Pour le chant byzantin, voir E. Wellesz, *A History of Byzantine Music*... 2, éd. Oxford, 1961, pp. 326 ss. (voir mon c. r. de la première éd. dans *Revue grég.* XXX, 1951, p. 40, dans lequel sont placés en parallèle certaines formules byzantines et grégoriennes) ; pour le chant ambrosien, M. Huglo, *Fonti e paelografia del canto ambros.* 1956, pp. 129 ss.

2. Voir P. Ferretti, *Estetica gregoriana*, 65 ss.

3. Le chant ambrosien use d'une seule formule de cadence dans n'importe quel genre de pièce (antienne, répons) : dans le grégorien, le répons à ses formules propres (qu'on reprend parfois dans des communions) qui ne sont pas celles des graduels (cf. Ferretti, pp. 72 ss.). A ce propos, il est intéressant d'examiner comment le texte *Viri Galilei* de l'Ascension a été traité dans trois genres différents, tous du même VIIe ton : un introït, une antienne, un répons. — Cette étude des formules, sur laquelle nous avons ouvert un trop bref aperçu, mériterait d'être reprise plus profondément en fonction de la modalité.

EXEMPLES DE FORMULES DANS LE GRADUEL

Formules d'intonation

Formules de cadences médianes ou finales.

Protus — I, II, I, I, II

Deuterus — III

Tritus — V, VI

Tetrardus — VIII, VII

1 2 3 4 5 6 7 8

elle permet de le reconnaître. Aussi, la fixation du ton psalmodique — qui est en somme la synthèse chiffrée d'une rapide analyse modale — a été davantage déterminée, à l'origine, par l'attraction de la formule entendue, que par l'ambitus interne de la pièce découvert d'un seul coup d'œil lorsque cette pièce est notée [1].

Ainsi, la comm. *Quinque prudentes*, pour la fête de sainte Agnès, porte dans le Graduel romain (Éd. vaticane), le chiffre 5, à cause de son développement à l'aigu de la partie centrale (*nocte... Exite...*). La Vaticane est d'accord ici avec plusieurs tonaires (Udalscalc, Cassin. 318 deuxième tonaire), mais toute la tradition assigne à cette pièce le VIe ton psalmodique, conformément aux autres communions qui commencent par la même formule d'intonation (*Mitte, Simon Johannis, Diffusa est, Honora*, etc.), formule n° 3 du tableau, et qui sont classées en VIe ton.

Les introïts *Probasti* (saint Laurent) et *In virtute* (saint Valentin) sont à étudier en même temps, car ils débutent par la même formule d'intonation (n° 3, dern. ligne) et ils se développent à l'aigu à la seconde incise. La Vaticane les classe donc en VIIe ton, comme plusieurs théoriciens médiévaux, cependant que les anciens tonaires et graduels indiquent le VIIIe : mais ici, les graduels ne sont pas toujours cohérents avec eux-mêmes, puisque certains ont opéré le changement sur une des deux pièces seulement.

Autre cas intéressant : l'introït *Sancti tui* (du 14 avril) porte dans le graduel de l'Édition vaticane le chiffre 3. La Vaticane suit, là encore, les théoriciens (Réginon, Frutolf, Odorannus de Sens) et la majorité des graduels, alors que les anciens tonaires assignent à cet introït le IVe ton. Cette assignation est logique, car la formule d'intonation de cet introït est identique à celle de l'introït *Intret in conspectu* (du 20 janvier) qui est classé en IVe ton par tous les tonaires (sauf Toulouse, voir p. 140) et par la majorité des graduels.

La formule cadencielle n° 5 du deuterus est beaucoup plus fréquente dans les pièces classées en IVe ton que dans celles auxquelles on attribue le IIIe : une des différences finales du IVe ton de la psalmodie d'introït se termine justement sur cette cadence, aussi est-il fréquent de constater l'attraction de ce ton psalmodique vers les antiennes qui comportent cette cadence. Ainsi, la comm. *Dominus virtutum* (de la

1. A ce propos, on peut se demander si le changement d'affectation d'une pièce de l'authente au plagal (ou l'inverse) n'apparaît pas plus tôt là où la diastématie de la notation apparaît dès la fin du xe siècle et permet le contrôle de l'étendue d'une pièce par une lecture à vue directe : ainsi en Aquitaine, en zone bénéventaine (Cassin. 318, deuxième tonaire d'origine bénéventaine) et même dans le tonaire de l'Abbé Odon, noté en notation alphabétique.

cinquième semaine du Carême), qui est classée en IIIe ton par la Vaticane, à la suite de Bernon, Udalscalc, Odorannus et nombre de graduels, en raison de son extension à l'aigu, *ab initio*, est classée en IVe ton par les plus anciens tonaires, probablement à cause de sa cadence finale.

Pour l'introït *Nunc scio vere* (fête de saint Pierre), la Vaticane prescrit le IIIe ton, comme Réginon, l'Abbé Odon les tonaires aquitains et nombre de graduels : ici encore, c'est la considération de l'ambitus de la pièce qui est cause de cette assignation, alors que les anciens tonaires, eu égard à la formule de l'*initium* [1] assignaient à cet introït le IVe ton, exactement comme pour l'introït *Sacerdotes tui* (de la fête de saint Silvestre), que la Vaticane classe en IIIe ton, comme d'ailleurs les tonaires et graduels aquitains avec les anglo-normands, alors que depuis longtemps on avait assigné le IVe ton à cette pièce malgré son extension à l'octave de la tonique.

L'analyse des pièces du protus donne matière à des observations riches d'enseignement. Dans un certain nombre de pièces classées en IIe ton par la Vaticane, la mélodie descend à la quarte sous la tonique (la grave) : pour plusieurs théoriciens médiévaux, c'était là une raison suffisante pour classer ces pièces en plagal. Ainsi, pour les comm. *Aufer a me, Cum invocarem te, Tu puer*, etc. : malgré cela, les anciens tonaires et la plupart des graduels qui notent la psalmodie de communion assignent à ces pièces le premier ton psalmodique. De même, la comm. *Cantate Domino* que la Vaticane fait précéder du chiffre 2 est en fait classée en Ier ton par tous les tonaires (sauf quelques aquitains, dont Toulouse : voir p. 140). Ici encore, comme l'intonation et le premier membre de cette pièce sont identiques à ceux de la comm. *Psallite Domino*, il était normal qu'on prescrive le premier ton. Il est curieux de constater que l'introït *De ventre* (saint Jean-Baptiste) a toujours été classé en premier ton, bien qu'entièrement construit sur la tierce au-dessus de la tonique et n'atteignant la dominante que fugitivement (sur *matris meae*) : cependant, Bernon, les cisterciens et les dominicains l'ont classé en premier ton...

C'est sans doute à cause de ce genre de « broderie » éphémère autour de la dominante que les anciens tonaires ne se sont pas accordés sur le classement de plusieurs pièces en protus : ainsi, la comm. *Domine Dominus noster* (deuxième semaine de Carême) est classée en IIe ton dès le VIIIe siècle par le tonaire de Saint-Riquier (voir p. 27), appuyé

1. Cette formule se retrouve non à l'intonation mais comme cadence médiane dans plusieurs pièces du IVe ton : voir les références dans E. CARDINE, *Graduel neumé*, p. 272, en marge.

par le groupe de Saint-Denys (voir p. 95), par le tonaire de l'*Enchiriadis* (Einsideln 79) et la plupart des graduels, alors que le tonaire carolingien de Metz (éd. Lipphardt, p. 14), suivi par le graduel de Chartres et par deux autres graduels, classe la pièce en premier ton, malgré sa descente au la grave.

Cette divergence entre les anciens tonaires se reproduit à propos de la comm. *Vovete* (XVIIe dim. après la Pentecôte) : le IIe ton est prescrit une fois encore par le tonaire du VIIIe siècle (voir p. 27) et par le tonaire de Metz (éd. Lipphardt, p. 15) le tonaire du groupe de Saint-Denys (voir p. 95) et les divers graduels qui notent la psalmodie de communion, cependant que le tonaire de l'*Enchiriadis* (Einsiedeln 79) indique le premier ton.

Ces deux derniers cas nous invitent à revenir sur les principes de l'auteur de la *Musica Enchiriadis* concernant la modalité : pour cet auteur, l'analyse modale se réduit à un schéma très simple [1]. En premier lieu, l'auteur définit les quatre tétrachordes subdivisant les deux octaves couvertes par la composition modale de la monodie grégorienne :

Graves	*Finales*	*Superiores*	*Excellentes*
Γ A B C	D E F G	a b c d	e f g *a*

Horum... quatuor sonorum virtus octo modorum potestatem creat (GS.II 52 B). Pour qu'une pièce appartienne au protus authente, il suffit qu'elle effleure le tetracorde des supérieures, ainsi qu'il découle de l'exemple donné par l'auteur : *Primam dispositionem, cum cecineris (a G F E D) poteris dignoscere quia vis primi soni D primi toni virtutem creat qui protus authenticus dicitur* (GS.I 156 B). Plus loin (p. 158), l'auteur conseille de confronter les pièces à analyser aux *moduli* c'est-à-dire aux formules échématiques. Or, les formules du premier et du deuxième ton sont à peine distinctes au point de vue ambitus (voir tableau de la p. 384). Il est singulier de constater dans ces formules censées indiquer l'essence même de chaque mode, à quel point le protus authente et son plagal sont voisins : l'échelle de la formule du premier ton (a-D) ne diffère que d'un degré par rapport à celle du deuxième ton (G-C) dans laquelle le la grave n'est pas même exprimé. Mais très vite les compositeurs de l'antienne-

1. Sur l'*Enchiriadis*, voir ci-dessus, p. 61. Pour des raisons d'ordre typographique, j'ai dû remplacer la notation dasiane de l'auteur par la notation alphabétique, suivant en cela les copistes médiévaux qui juxtaposèrent la notation littérale aux signes dasians.

type *Secundum autem* ont comblé cette lacune en ajoutant le la grave dès l'intonation ; de même, pour l'intonation de l'antienne-type du premier ton, ils ont adopté la formule très classique indiquée en 1, sur le tableau des formules de la p. 405, qui atteint le si ♮, inconnu de l'ancienne formule échématique byzantine.

Ces quelques remarques mettent en relief l'importance secondaire de l'ambitus de la pièce au cours de la rapide « analyse modale » qui détermine le choix du ton psalmodique et l'importance primordiale de la formule d'intonation. Ces considérations doivent rester présentes à l'esprit lors de l'examen de la seconde série de cas de divergences qui portent cette fois sur la détermination du mode.

b) *Hésitations sur le choix du mode :*

	Tonaires anciens	Variantes	Témoignage des Graduels
INTROITS			
Deus dum egredereris	III	VIII	III-VIII
Deus in loco	V	VII	V-VII
Ego autem cum justitia	I	III	I (III)
Ego autem in Domino	I	(III)	I (III)
Exaudi Domine... alleluia	I	(III)	I
Gloria et honore	VII	I	VII-I
Judica Domine nocentes me	IV	VII	IV-VII
Me expectaverunt	II	V	II (V)
Miserere... conculcavit	III	I	III-I
Miserere... tribulor	V	VIII	V (VIII)
Victricem	III	VIII	III-VIII
COMMUNIONS			
Amen dico... quod uni	I	IV	I-III (IV)
Christus resurgens	III	VIII	III-VIII (VII)
Circuibo	VIII	VI	VIII-VI
De fructu	III	I, VI, VIII	I, III, VI, VIII
Domine quinque talenta	VII	IV	VII
Domus mea	VII	V-VI	V (VII)
Ego sum pastor	VII	II	II, VII, VIII
Mense septimo	V	VII, II	II, V, VII, VIII
Passer	III	I	III-I
Primum querite	VI	VIII	VI-VIII

	Tonaires anciens	Variantes	Témoignage des Graduels
Principes	III	I	III-I
Qui mihi ministrat..........	V	VII	V (VII)
Quod dico vobis.............	IV	V	(III), IV, VII
Redime me...................	II-VIII	III-V	VII-VIII (III)
Signa eos...................	V-VII-VIII		VII (VIII, V)
Simile est..................	VI	VIII	VI-VIII
Simon Johannis..............	VIII	VI	VIII-VI
Surrexit Dominus............	VI	VIII	VI (VII-VIII)
Tu puer.....................	I (II)	IV	I (II)
Ultimo	II	V	V (II)
Unam petii..................	VII	V	VII (V)
Venite post me..............	VI (V)	VIII	VI-VIII

Sur ce tableau, manque les cas des comm. *Dicit Dominus* : *Implete* et *Notas mihi* qui offrent le spectacle de la confusion la plus totale. Cette confusion est liée à des problèmes de restitution et il est impossible d'étudier les divergences de classement tonal en l'absence d'une édition critique de ces pièces. Enfin, plusieurs autres pièces citées sur ce tableau sont encore des cas particuliers qui demanderaient une étude [1] menée de front dans les tonaires et les graduels. Qu'on en juge par quelques exemples.

L'introït *Me expectaverunt* pour sainte Agnès est habituellement classé en IIe ton ; mais dans quelques tonaires on relève le Ve ton : ce n'est pas une erreur, puisque plusieurs graduels clunisiens notent effectivement le Ve ton : dans le graduel de Cluny (Paris, B.N. lat. 1087, f. 17^v), la psalmodie du Ve ton est notée en neumes ; de même dans le graduel clunisien de Bruxelles (Bibl. Roy. II 3823, f. 23) qui note l'intonation de la psalmodie : fa la do... Enfin, dans le graduel de Chelles (Paris, B.N. lat. 13254), la psalmodie est transposée sur do mi sol et la différence finale est écrite ainsi : sol la fa sol mi (on chantait donc obligatoirement fa ♯). Avant de discuter le ton psalmodique qui convient à cette pièce, il faudrait être fixé sur sa restitution.

Dans l'introït *Deus in loco*, on relève la divergence entre V^e et VIIe ton, relevée dans nombre de tonaires et de graduels. Certains graduels, tel celui de Saint-Venant de Tours (Orléans 117) adoptent un compromis : l'antienne est notée en fa (V^e ton) et la psalmodie

1. Quelques cas ont été analysés par U. Bomm et Lipphardt (*op. cit.*). Voir aussi *Annales musicol.* IV, 1956, 15.

du VIIe ton est transposée si♭-la, si♭-do, do, do (donc avec mi♭ à la médiante). Le graduel de Sens (Paris, B.N. lat. 10502, f. 133), note l'intonation du Psaume en V^e ton et la différence (*Euouae*) en VIIIe ! La dominante psalmodique est la même dans ces deux ton : pourquoi ne les aurait-on pas juxtaposés pour mieux favoriser la reprise ?

Dans cette série de variantes, il ne faut pas demander aux tonaires la solution des problèmes qu'ils ne peuvent fournir. Le tonaire indique seulement le ton psalmodique qui convient le mieux à la pièce considérée. Lorsque cette pièce en raison d'une modulation interne se termine dans un mode différent de celui de l'intonation, les discussions entre théoriciens surgissent, s'élèvent et aboutissent à des « corrections » qui s'ajoutent à la confusion des diverses traditions. Plus d'un cas de ce genre a été examiné dans le cours de l'inventaire. Un exemple concret illustre bien le problème : l'introït *Victricem* du jeudi de Pâques débute par la formule d'intonation classique du IIIe ton (tableau de la p. 405, n° 1) : cependant, sa finale est composée des mêmes formules d'alleluia que l'introït *Introduxit vos* (VIIIe ton) du lundi de Pâques. Or, les anciens tonaires, en raison de la préférence accordée dans leur analyse sur ce genre de pièces à l'intonation, ont prescrit le IIIe ton. L'enchaînement de l'introït à la psalmodie du IIIe ton (anciennement, récitation sur si ♮) n'offre pas de difficultés : rien n'interdisait de le maintenir. Cependant, les théoriciens qui, à la suite du principe énoncé par le Dialogue *in fine dijudicat* (GS.I 257 B), ont considéré la finale de la pièce, ont évidemment imposé à cet introït le VIIIe ton, lequel s'enchaîne normalement à la reprise de l'antienne.

Ce cas de variantes Deuterus-Tetrardus n'est pas isolé : il faut en rapprocher ceux de la comm. *Christus resurgens* et de l'intr. *Deus dum egredereris*.

Les cas de variantes Tritus (plagal)-Tetrardus (plagal) mériteraient aussi un examen. Certaines pièces pentatoniques notées habituellement en fa et classées en tritus peuvent se transposer un degré plus haut en sol ; ainsi la comm. *In splendoribus* ou *Tu es Petrus*. Cependant, les tonaires n'ont jamais hésité pour le choix du ton de ces pièces et les ont attribuées au VIe ton. Par contre, ils ont plus d'une fois hésité entre VIe et VIIIe tons pour plusieurs communions dans lesquelles cette transposition d'écriture était impossible. Dans certains cas, telle la comm. *Primum querite*, la formule d'intonation est identique aux formules d'intonations des pièces du VIe ton telle que *Quinque prudentes* étudié précédemment (p. 406) : son intonation était entendue comme telle. Cependant, sa cadence finale est iden-

tique à celle des comm. *Ego clamavi* ou *Venite post me*. Ici encore, la prédominance dans le choix a été accordée à la finale, surtout à partir du XIe siècle.

Ces divers changements de classement sont, pour la plupart, imputables à l'évolution de la théorie modale au cours des temps. Les graduels, comme les tonaires évoluent suivant les développements et la systématisation de la théorie : les changements voulus sont opérés en pratique soit par correction des exemplaires existants, soit à l'occasion d'une nouvelle copie du graduel. A cet égard, il serait intéressant de suivre les changements opérés dans une tradition locale dont nous possédons beaucoup de témoins d'époques diverses, ainsi par exemple dans l'église de Paris. Le graduel devient alors, comme le tonaire, témoin d'une évolution.

Cependant, le tonaire nous permet de remonter dans le temps plus haut que le graduel, parce qu'il nous renseigne, même en l'absence de notation, sur la conception de la modalité à une époque toute proche des origines. A ce point de vue, il faudrait reprendre entièrement l'histoire de la théorie modale en Occident, depuis les origines — fin du VIIIe siècle — jusqu'à la formation de la doctrine traditionnelle, basée sur la division de l'octave modale en quinte + quarte. Les plus anciens tonaires ont montré à quel point la conception de l'analyse modale était, à l'origine, plus proche du donné musical que la théorie courante à partir du XIe siècle.

Cependant, le tonaire perd très vite — surtout en France — son rôle d'indicateur pratique des tons psalmodiques : il tend à devenir un manuel de théorie musicale composé surtout de formules mnémoniques destinées à l'enseignement des principes élémentaires de la théorie modale.

CHAPITRE XIII

LES TONAIRES RÉCENTS ET LEURS FORMULES MNÉMONIQUES

Il n'y a pas de solution de continuité dans la tradition des tonaires de la fin du XIIe au XVIe siècle : les limites fixées au présent chapitre n'ont d'autre raison que de rendre l'inventaire des tonaires plus aisé en distinguant les tonaires « récents », qui sont légion, des tonaires plus anciens, bases des antiques traditions autochtones.

Auparavant, il a parfois semblé nécessaire de renoncer à cette distinction dans le temps, car des tonaires très anciens nous ont été transmis par des manuscrits relativement tardifs, tel le tonaire de Guillaume de Volpiano qui nous est parvenu en entier dans un manuscrit du XIIIe siècle (voir p. 332). De même, les tonaires du groupe helvétique qui ne peuvent se dissocier les uns, anciens, des autres plus récents, sous peine de dissocier en deux une tradition locale très ferme et continue. Enfin, pour les Ordres religieux, très attachés à leurs traditions, cette coupure n'aurait aucun sens.

A ces exemples précis, il aurait sans doute été nécessaire d'ajouter le tonaire de Saint-Arnould de Metz qui se trouvait dans un manuscrit daté de 1327, malheureusement détruit au cours de la guerre, le 31 août 1944, et dont on connaît seulement l'incipit : « *Primus thonus habet differentias decem...* » (f. 352v) [1]. Le tonaire a été évidemment copié sur un modèle plus ancien, aujourd'hui perdu, à moins qu'il ne s'agisse d'une copie tardive du fameux tonaire carolingien (cf. p. 31)...

Cependant, ce genre de tonaire très complet est plutôt rare au

---

1. Metz, Bibl.Mun. 46 (Brév. noté, *pars estiva*) ; cf. LEROQUAIS, *Brév. mss.* II, p. 25, nº 346 ; F. X. MATHIAS, *Die Tonarien* (Graz, 1903), p. 54. Ce manuscrit n'a malheureusement pas été photographié, en même temps que les mss. 83 et 452, par les premiers membres de la *Paléographie Musicale*. D'autre part, Mlle Greinier n'a pas trouvé traces d'une description quelconque de ce ms. 46 dans les papiers du Chanoine F. X. Mathias, conservés en majeure partie à la B.N. Univ. de Strasbourg.

XIIIe siècle et après : nous avons alors plus souvent affaire — sauf exception notable qui demandera toute l'attention voulue — à des « récapitulations » ou à des tonaires abrégés qui ressemblent davantage à un condensé des règles de la psalmodie — intonation, médiante, cadence finale avec les diverses différences psalmodiques — plutôt qu'à un « tonaire » au sens précis du terme, tel qu'il découle de l'analyse des plus anciens témoins.

1. Les principales formules mnémoniques des tonaires.

C'est précisément au tournant des XII-XIIIe siècles que les règles de la psalmodie ont été condensées dans des formules faciles à retenir par cœur, formules qui varient suivant les régions. Ainsi, en Italie, en France, en Espagne, pays de langues romanes, on emploie la formule *Primus tonus sic incipit, et sic flectitur, et sic mediatur et sic finitur* ; *et sic finitur ; et sic finitur*... (sur ce « *sic finitur* » on note les diverses différences psalmodiques).

Manuscrits italiens :

Cette section comprend surtout des petits manuels de chant et des traités : le plus ancien est celui de Guido Fabe (ca. 1225-1240), de l'Université de Bologne : seul le premier ton a été conservé (cf. M. Huglo, *Le théoricien bolognais Guido Fabe* : *Rev. de Musicologie* LV, 1969, p. 80).

Princeton, Institute for Advanced Studies, Codex Lowe : Missel votif de Biella, acheté en 1939 à Turin par le Prof. E. A. Lowe († 1969). Le missel (XIV-XVe s.) commence par un tonaire : *Primum querite... Primus tonus sic incipit...* Quelques éléments de théorie sous forme de questions et réponses. Après le tonaire, formule résumant le degré de la tonique et de la dominante psalmodique de chaque ton : *Pri(mus)* re la ; *Se(cundus)* re fa, *etc.* et (de seconde main plus récente) la formule résumant les intonations de chaque ton : *Primus cum sexto* fa sol la *semper habeto* ; *Tertius et octavus* ut re fa *sit atque secundus* ; La sol la *quartus*, ut mi sol *sit tibi quintus* ; fa mi fa sol *septimus, sic omnes esse recordor*.
A la suite, pièces notées, dont certaines avec organum : L. Eizenhofer, *Missale Bugellense (Codex Lowe), ein Votiv-Vollmissale des XIV-XV° Jhdt. aus Biella in Oberitalien* : *Traditio*, XVIII (1961), pp. 371-425 ; F. A. Gallo, dans *L'Ars Nova italiana del Trecento*, III (Certaldo 1970), pp. 215-245.

Vaticane, lat. 13102 : « Enchiridion monasterii Padolironense » (ann. 1407) ou plus exactement, *Cantorinus* contenant au début différents tons et intonations (f. 1 : *Primus tonus sic incipit...*) ; f. 156 : tons des psaumes :

Primus tonus Euouae (deux différences seulement, puis une seule par ton jusqu'au VIII[e]). Cf P. SALMON, *Les mss. lit. lat. de la Bibl. Vaticane* I (Città del Vat. 1968), p. 69, Studi e Testi 251.

ROME, Bibl. Vallicell. C 105 (XV[e] s.) *Directorium chori* d'origine monastique (cf. fol. 155 : *Sce. Benedicte‖doce nos cantare*), à la suite de traités ascétiques. Fol. 119 : *Primus tonus sic flectitur... :* cf. A. de la FAGE, *Essai de diphtérographie music.*, pp. 422-428 ; *The Th.* II, p. 92.

PARIS, B.N. lat. 11268 (XV[e] s.) 133 ff. 90 × 65 mm. : Petit manuel de musique d'origine italienne, à l'usage d'une des branches de l'ordre bénédictin (Célestins, ou Camaldules ou Olivétains). Fol. 47 *Incipit regulae tonorum : Primus tonus sic flectitur...* Le manuel étudie les tons (f. 6), cite le *Gloria* des introïts et des répons (f. 52 ss.) et un grand nombre de récitatifs divers.

NOVARA, Bibl. Cap. C (108) — XV[e] s. (ann. 1448), *Manuale chori* de la cathédrale de Novare. Après le calendrier et les Benedicamus Domino, tonaire au fol. 8 : « *Primus tonus sic incipit et sic mediatur et sic finitur...* — fol. 9[v] *Octavus tonus... Nona maneries sic incipit* (ton « pérégrin »). L'auteur, pour éviter l'emploi d'un neuvième ton, a préféré le terme « maneries », employé surtout par les cisterciens (sur le terme « maneries », voir M. COCHERIL, *art. cit.*, p. 328, n. 4 dans *Citeaux*, pp. 38-39). — Fol. 10-11, *Gloria Patri* des répons nocturnes. La suite est un Ordinaire collectaire noté. A la fin, sur un cahier additionnel, non folioté, *Judicii signum...*

LJUBLJANA, Nadškofijskega Archiva : fragment de traité de musique, comprenant seulement deux feuillets, écriture du début du XV[e] s., notation carrée probablement italienne (et non mesurée, comme le pense J. Höflers, *art. cit.*) *Primus tonus sic incipit, sic flectitur et sic mediatur et sic finitur...* Différences. Analyse et facsimilé dans l'art. de Janez HÖFLERS, *Menzuralni fragment... : Musikološki Zbornik*, II, 1966, pp. 12-17.

VATICANE, lat. 5129 (XV[e] s., sur papier) : *Libellus Musicae adiscendae valde utilis et est dyalogus... Quid est Musica ? Est veraciter canendi scientia...* (cf. GS.I 252) *Unde dicitur Musica ? Dicitur a Mois quod est aqua* (cf. SWERDLOW, dans *Journ. of the Americ. Mus. Soc.* XX, 1967, pp. 3-9). Le texte du traité a été édité par A. SEAY dans CSM. 9 (1964).

Principia tonorum (fol. 147 = éd. p. 26) : *Primus tonus sic mediatur...* Fol. 147 : *Versus sequentes docent cognoscere « seculorum Amen » : Pri[mus] re la — Se[cundus] re fa...*

Ad cognoscendum tonos (fol. 148[v] = éd. p. 28) : Commentaire suivi du *pneuma primi toni* et des tons suivants, puis d'un tonaire. Remarquer les modifications des antiennes-types (sans *neuma*, puisqu'il précède le tonaire) : *Duae erant mulieres... Sexta tona-le-ci-dit supra puteum* (sic !), *Septem dona Spiritus* (cf. Sens 6). Fol. 160[v] *Sancte Nicolae‖doce nos cantare.*

Aux fol. 148 et 167[v], la formule récapitulative des intonations de psaumes *Primus cum sexto fa sol la semper habeto...*

VENISE, Bibl. Naz. Marciana a 145 I.100 (colloc. 3046) : *Tractatus de re Musica* (XV[e] s.) : don du comte J. Zabarella Ottavio Ferrario à la bibl.

du collège de Padoue (catal. Valentinelli V, p. 207 ; omis dans *The Th.* II). Fol. O : « main musicale » ; fol. 1 : *Manus haec quam vides... ;* fol. 2v *Quid sit mutatio.* Fol. 10v *Primus tonus sic incipit et sic flectitur* et *sic mediatur et sic finitur, Euouae, Euouae...* (5 différences), etc. Pas de ton « pérégrin » après le VIIIe ton.

MUNICH, Clm. 19693 (XV-XVIe s.) Tegernsee (23 ff., 20,5 × 14) : *Incipit Compendium Musicae Mellicensis cujusdam monachi* (notation « lorraine » de l'Allemagne centrale). « Main musicale » (fol. 4) ; *Exercitium vocum* (vocalises par degrés conjoints et disjoints). Fol. 15 : *Sequitur de primo tono : Primus tonus sic flectitur...* (quelques incipit d'antienne et de psalmodies) *Gloria Patri* des répons nocturnes et enfin (fol. 22v), à part, le ton « pérégrin ». La présence de la formule *Primus tonus sic...* dans un manuscrit allemand n'a rien d'insolite : le traité vient de l'abbaye de Melk qui avait adopté les livres liturgiques romains dès avant 1495 (cf. *Le Graduel rom.* II, p. 69).

Il est possible, mais non certain, que la formule *Primus tonus sic incipit* ait été employée dans des antiphonaires en usage à la Curie romaine (cf. p. 229).

Franchino Gaffurio, dans son *Extractus parvus Musicae,* rédigé avant 1474 à Lodi (éd. F. A. GALLO, Bologne 1969, pp. 110 ss.) et dans sa *Practica Musicae* écrite entre 1481 et 1483 à Monticelli et à Bergame, cite également ces formules descriptives traditionnelles, mais il remplace les antiennes-types habituelles (*Primum querite...*) par des compositions de son cru : *Alme pater Ambrosi, nostras preces audi...* (cf. C. A. MILLER, dans *Musica Disciplina* XXII, 1968, 113 ; *Musicol. Studies and Doc.* 20 ; trad. anglaise I. YOUNG, 1969, pp. 48 ss.). La *Practica* est d'un grand intérêt pour ses comparaisons établies entre la psalmodie grégorienne et l'ambrosienne.

Le *Compendium Musices,* sorti des presses de G. B. Sessa à Venise, le 21 novembre 1499, ne contient presque rien sur la psalmodie et les différences (seulement la formule des intonations : *Primus cum sexto* fa sol la *semper habeto...*) : les éditions ultérieures (Venise 1509, 1513, etc.) incluront un petit recueil pratique, le *Cantorinus,* qui comprendra la psalmodie d'introït, les *octo toni regulares* (*Primus tonus sic incipit,* etc...), suivis de quatre *toni irregulares* (le quatrième étant le « pérégrin »), et enfin les versets de répons prolixes. Plus tard, le *Cantorinus* se détachera du *Compendium musices* et sera édité à part (Venise 1540, 1550, 1566...).

Manuscrits français :

En France, la formule *Primus tonus sic incipit...* est mentionnée par la plupart des auteurs du XIIIe siècle : le Ps. Aristote (CS.I 262 A), Pierre-de-la-Croix (CS.II 283 B) et Guy de Saint-Denys (tonaire ms.

Londres, Br. Mus. Harl. 281, f. 80). Elle est encore attestée par le *Modus psallendi* des Dominicains rédigé en France, probablement au Couvent Saint-Jacques de Paris, dès 1245 (voir p. 368) et par plusieurs manuscrits du début du XIIIe siècle. Cette formule figure encore dans l'*Intonarium* du Ps.-Odon (CS.II 142 A), d'origine franciscaine (voir p. 184), et par le *Modus intonandi psalmos* du traité manuscrit de la Chartreuse du Petit-Bâle (cf. p. 356). Jacques de Liège, qui avait longtemps séjourné à Paris, cite également les formules dans son *Speculum Musicae* : il attribue à certains religieux (les Dominicains, sans aucun doute) l'usage d'une flexe (... *et sic flectitur*...) entre l'intonation et la médiante des versets de psaumes trop longs (cf. CS.II 333).

PARIS, Univ. 1220 (XIIIe in., avant 1218) : Bréviaire parisien noté (cf. LEROQUAIS, *Brév. Mss.* IV, p. 26). Fol. 602^v *Incipiunt toni omnium seculorum cum neupmatibus : Primus tonus sic mediatur... — Neupma primi toni : Primum querite*, etc. *Expliciunt toni et neumpmata tonorum.*

PARIS, B.N. lat. 15613 (XIIIe milieu) Brév. parisien noté, légué à la Sorbonne par Robert de Sorbon (cf. LEROQUAIS, *Brév. mss.* III, pp. 262 s., n° 628) : f. 485, sous le nom Th. de Monstlo [Th. de Montreuil], une très belle table récapitulative des psalmodies avec leurs différences et le « neuma » de chaque ton : *Primus tonus in psalmis sic mediatur et sic finitur.* Les différences portent un n^o rouge en ch. rom., sans texte.

SENS 6 (vers 1250) « *Praecentoris Norma* » ou livre à l'us. du préchantre : f. 236^v, tonaire sans titre : *Primus tonus sic incipit, sic mediatur et sic finitur*... Les antiennes types sont légèrement modifiées : *Duae mulieres* [au lieu de *Secundum autem*...] — *Septem dona Spiritus*... (cf. Vat. lat. 5129). Le « pérégrin » porte le titre *Octavus tonus irregularis.* Ce tonaire est dans un supplément (f. 213 ss.) d'une main légèrement postérieure au reste du ms. : cf. CHAILLEY, *Rev. de Musicol.* 32, 1950, pp. 27-34 ; *Acta musicologica* 21, 1949, pp. 18-24.

ARRAS, Bibl. Mun. 210 (1001) : Ordinaire de St. Vaast, vers 1350 (éd. L. BROU, *Ordinale sci. Vedasti*, London 1957, pp. 20-26, sur le ms.). Fol. 71 : fragment de tonaire : *Septimus tonus sic mediatur et sic finitur*... (antiennes). *Neuma* avant le *Magnificat* (intonation suivant le ton solennel). — *Octavus tonus*... Hymne *Te decet laus* (mélodie A du classement proposé par M. HUGLO dans *Jahrb. für Liturg. und Hymnol.* XII, 1967, 113).

LILLE, Bibl. Mun. 26 (299) XIVe s. : Cantatorium de St. Pierre de Lille (cf. *Le Graduel rom.* II, p. 59). Fol. cxix, *Incipiunt toni. Primum querite... Primus tonus sic mediatur et sic finitur. Euouae. Euouae*... Fol. cxxj, *Gloria Patri* des répons nocturnes.

DARMSTADT, Hess. Landesbibl. 2772 (XVe s.) : Recueil de prières en latin et en flamand (?). Origine non déterminée (le ms. manque dans G. ACHTEN und H. KNAUS, *Gebetbuchhds.*, 1959). Notation « à clous » sur 4 lignes. Fol. 197 *Primum querite*... (mais pas d'autres ant.-types pour les tons II-VIII). *Primus thonus sic mediatur*... Seul exemple rencontré de la for-

mule en zone de notation allemande : une origine flamande n'est pas à exclure.

PARIS, B.N. lat. 906 (XVIe s.), Amiens : Antiphonaire-Vespéral et Graduel pour les fêtes (B.N. *Catal. gén.* I, p. 321 ; cf. M. MELNICKI, *Kyriale*, p. 124, sigle F. 87 = Vendôme, à cause des armoiries de Jacques, Bâtard de Vendôme, † 1514). Fol. 324-325, *Primus tonus sic incipit...* « Neuma » des huit tons.

PARIS, Bibl. Arsenal 595 (XIII-XIVe s.) Missel-Bréviaire de Châlons-sur-Marne (cf. *Le Graduel romain*, II, p. 92), f. 38v, tonaire analogue aux précédents *Primus tonus sic mediatur...* et *Neuma.*

ROUEN, B. Mun. 254 (A. 226), Antiphonaire monastique, provenant des Mauristes de Bonne Nouvelle (ND.-du-Pré). Fol. 172v, tonaire sans not. *Primum querite...* Différences du premier ton, Magnificat et Benedictus ; *Secundum autem... Octo sunt... — Primus tonus et sextus sic mediantur. Primus sic finitur. Secundus et octavus sic mediantur... Tertius sic mediatur et sic finitur...*

PARIS, Bibl. Ste Geneviève 1257 (XIV-XVe s.) : Recueil originaire du Valais, provenant des Carmes de Dijon (M. BERNARD, *Répertoire des mss. médiévaux...* I, p. 105). Fol. 33-40. Traité de musique : fol. 34v Intonation et différences des huit tons psalmodiques : *Primus thonus sic incipit et sic mediatur...* (le VIe ton est suivi de l'intonation de l'ant. *O quam suavis est* de l'office du St. Sacrement). Fol. 35 : *Gloria Patri* des répons prolixes (IV-VIII, sans notation). Fol. 35v-36 : texte préparé pour la notation des intonations de psaumes, mais resté sans notes.

Les ouvrages imprimés en France reprennent habituellement ces formules pour décrire les règles de la psalmodie : ainsi l'*Enchiridion utilissimum gregorianae psalmodiae* (Paris, ca. 1530), et le petit traité de psalmodie à la fin des éditions de l'Antiphonaire monastique préparées par les moines de Solesmes en 1891 et 1934.

En Angleterre, la même formule descriptive se rencontre parfois : ainsi par exemple dans le Cantatorium de Durham (Cambridge, Jesus Coll. Q B 5), du XVe siècle (voir p. 343) : *Primus tonus sic mediatur... Evangelicus* (c'est-à-dire le *Benedictus* ou le *Magnificat*) *sic mediatur...*

Manuscrits espagnols :

ERLANGEN, Musikwiss. Seminar der Univ. Erlangen-Nürnberg : Processionnal catalan du XIVe siècle, don du Pater Lueger, président du Cäcilian Verein Organ. Contenu identique à celui du ms. CXXIV de la cathédrale de Vich Notation carrée sur ligne rouge et jaune, avec restes d'éléments de notation aquitaine.

Fol. 164 (ms. de Vich, f. 163v). *Incipiunt intonaciones psalmorum et differentiae eorumdem : Primus tonus sic intonatur : Beatus vir... Dixit insipiens... Magnificat... Benedictus.* Fol. 164v *Differentiae primi toni : Gloria seculorum, Amen.*

Fol. 167v *In ultima differentia istius toni sic intonatur : In exitu*... Fol. 168 : versets des répons prolixes.

BARCELONA, Bibl. Central de Catalunya M. 883 (vers 1400) : Traités de Musique d'origine catalane. Fol. 1 *Quoniam de canendi scientia doctrinam sumus facturi*... Fol. 15v *Tonale sci. Bernardi* (voir p. 360). Fol. 28v partie théorique proprement dite, avec tonaire (fol. 40 ss.) : *Primum querite regnum Dei* sans *neuma* (le *neuma* figure fol. 29 ss.). *Primus tonus sic mediatur... Seculorum Amen* (4 différences). *Sollempniter sic : Benedictus... Magnificat.* Fol. 41v tonaire d'introït. Fol. 46 *Incipiunt toni sive modi : Unde sciendum est in principio quod Greci*... (traité-tonaire, avec le *neuma* après les formules modales et un exemple d'antienne par différence).

Fol. 62v *Primus cum sexto fa sol la semper habeto*...

Fol. 63 *Nota quod secundum consuetudinem et usum Curiae romanae et aliquarum dyocesium regionum sic incipiunt octo toni... Primus tonus sic incipit et sic flectitur*... Fol. 64 : *Ecce modus primus sic noscitur*... (intonation des versets de répons prolixes).

Analyse du manuscrit par F. A. GALLO, *Alcune fonti poco note di musica teorica*... : *L'Ars nova italiana del Trecento* (Centro di Studi, Certaldo 1968), pp. 49-53.

Aux manuscrits cités [1], il faut joindre le témoignage des imprimés et d'abord celui de l'*Intonario general para todas las yglesias de España*, rédigé par un prêtre du diocèse de Saragosse, Pedro Ferrer, et imprimé en 1548 : fol. XXXVI-XL (de la partie pratique) : *Psalmus primi toni sic incipit sic flectitur*... (puis différences *seculorum amen*, et un verset de répons).

Enfin, les intonations diverses *juxta alme Sedis Urgellinae ritum* imprimées au XVIe s. : *Primus modus sic incipit*... (XXV) et les neumes (XXXIII).

Dans les pays de langue germanique, la formulation des règles de la psalmodie a adopté une forme versifiée et assonancée. Manuscrits et traités imprimés résument les règles de la psalmodie dans une formule très répandue *Primi toni melodiam psalles in directo*... Ultérieurement, cette formule a été développée dans une seconde recension (forme B, du tableau de la p. 421) connue surtout en Allemagne du Sud. Les deux formes A et B de la formule *Primi toni melodiam* se relèvent dans les manuscrits suivants :

Forme A : Elle apparaît dans les écrits de Frutolf († 1103), au début de son *Breviarium* (éd. Vivell, p. 100 : facs. dans J. SMITS VAN WAESBERGHE, *de Guidone* tab. 15, face p. 128 ; *Musikerziehung im MA.*, Abb. 41). Il est probable que le prieur de Michelsberg n'a pas

1. A ces manuscrits, il faudrait sans doute ajouter les deux *Cantorinus* de Palma de Majorque (Arch. hist. de la Catédral 19* et 20*) qui m'ont été signalés par le professeur Br. Stäblein, mais sur lesquels, malgré plusieurs demandes, je n'ai obtenu aucun renseignement.

inventé ces formules : il a dû les recueillir comme les vers d'Henri d'Augsbourg (cf. p. 280) et a dû contribuer à les répandre. Dès le XIIe siècle, ces formules se rencontrent dans les fragments de Seligenstadt, conservés à Darmstadt (cf. p. 257) et dans le manuscrit de Kloster Laach, conservé à Berlin (cf. p. 256).

Autres témoins de la forme A :

MUNICH, Clm. 14745 (XIIe s. ; ff. 59 et ss., du XIIIe s.) 129 ff. (13 × 17 cm. 5, ais de bois). Au dos « *Regulae tonorum* ». Provenance : St. Emmeran-de-Ratisbonne (ancien Em a 7). Comporte trois petits manuscrits reliés ensemble. Au fol. 59, *Tractatus de arte musica* « *Quisquis studiosus*... (cf. p. 263), suivi d'un traité tonaire incluant *Primi toni*....

ROME, Vaticane, Palat. 1346 (XII-XIIIe s., pour les ff. 1-19) : Traité et tonaire : cf. L. GUSHEE, *Aurelian of Réomé*..., p. 64 ; *The Th.* II, pp. 108-110. — Fol. 8 : tonaire versifié *Qui sunt vel quales*... (cf. p. 261) et, fol. 9, *Primi toni melodiam.* A ces formules s'ajoutent les formules mnémoniques des répons prolixes (*Primus ut iste sonus*) et de l'introït (*Prima aetate*). Voir plus bas, p. 427.

BAMBERG, Staatl. Bibl. lit. 22 (Ed. III 2) — XII-XIIIe s. Graduel-antiphonaire du Chapitre de Bamberg. Tonaire au fol. 201 : *Primum querite... Primi toni melodiam...* Après le VIIIe ton, *Primus ut Ecce, Leva* ; *Virgo...* — Sur ce ms., voir ci-dessus, p. 258.

BAMBERG, Staatl. Bibl. lit. 26 (Ed. IV 2) — XIIIe s. Antiphonaire de Bamberg contenant (f. 118^v) le même tonaire que le ms. précédent (cf. p. 258).

AIX-LA-CHAPELLE, Domarchiv G. 20 : antiphonaire du chanoine Francon († 1318) : tonaire au début (pp. 1-2) : cf. O. GATZWEILER, *Die liturgischen Hds. des Aachener Münsterstifts* (Münster in W. 1926), pp. 109-111. Le même tonaire a été recopié dans les manuscrits G. 22 (ca. 1330), G. 23 (ca. 1330), deux parties du même antiphonaire (*p. hiemal.*, *pars estiva*) ; G. 24 (XIV 1/2) et G. 25 (XIV 1/2), parties du même antiphonaire, cf. GATZWEILER, *op. cit.*, 115-120.

MUNICH, Univ. Bibl. 8° 375 (XIIIe s.) : le ms. a appartenu à Glaréan († 1563) ; d'après une citation du *Dodecachordon*, ce ms. proviendrait de St. Georg-im-Schwarzwald (cf. GS.II 154). Le ms. contient le tonaire *Quisquis studiosus*... qui, malgré son titre (*Incipit tonarius*) est plutôt un traité-tonaire qu'un tonaire pur ; le tonaire de Jean d'Affligbem (cf. p. 191) et enfin (p. 148) les formules *Primi toni melodiam...* — Sur le ms. cf. CSM. 4, p. 38 et Cl. GOTTWALD, *Die Musikhds. der Univ. Bibl. München* (München 1968).

ERFURT, Wissensch. Bibl. der Stadt 8° 93 (XVe s.) : ce recueil de traités aurait été copié sur le ms. précédent. Son contenu est en effet identique. Au f. 37^v *Primi toni melodiam...* Cf. CSM. 1, p. 5 et 4, p. 14.

PARIS, B.N. lat. 6755/2 (XIV in.) Petit recueil, dont la seconde partie (f. 71-78) est consacrée aux traités de musique. Écriture allemande (selon G. OUY, lettre du 12-2-1957). Le tonaire qui suit le traité du Pseudo-

FORMULES RÉSUMANT LA PSALMODIE
dans les tonaires allemands.

Forme A		**Forme B** (amplifiée)
Primi toni melodiam psalles in directo.	I	Primi toni melodiam cum erecto medio psallat in directo.
Secundum autem in fine et in medio sic variabis.	II	Secundus in gravibus intonat (in) medio respirat sed gravius se collocat.
Tertium suspende in medio et in fine precipita.	III	Tertium flexum sic ordina fortemque suspende in medio et in fine precipita.
Quartus in primis gradatim ascendit sed tandem de alto cadit.	IV	Quartus postquam primo se re-primit gradatim ascendit sed tandem de alto cadit.
Quinti medietas secundo similis sed in fine dissimilis	V	Quintus alta scandens recidit rursum, erectus figitur et postremo sic circumducitur
Sextus item ut primus imponitur sed aliter deponitur	VI	Sextus ut primus intonat medio deflexo sed et fine reflexo
Septimus quartum in medio res-picit sed in fine despicit	VII	Septimum flexum mitiga ductum in altum conforta et reduc varia meta
Octavus secundo respondens in medio tali tenore concluditur	VIII	Octavum secundum in medio res-picit sed in fine despicit

A. I, 1 : Psallens, psallam, psallas, psallat — Directa, directum
II, 2 : Narrabis (Trivulz.379)
III, 1 : in medio suspende (5 mss.), 2 : et] sed (4 mss.) ; cf. 2[e] membre des tons suivants
IV, 2 : gradatim] leviter (Trivulz.379) tandem] tamen, tum
3 : in fine descendit (Trivulz.379)
V : Quintus (tonus) in altum (-a) vadit sed ocius (altius) vadit (3 ms.)
V, 1 : secundo] quarto (Vorau) septimo (3 mss.) V, 2 fine] meta (2 mss.)
VI, 2 : aliter] non in fine concluditur (Milan, Trivulz.379)
VII : Nombr. var. Entre autres : Septimus omnes transcendens tali tenore concluditur (cf. VIII, 2 dans la version commune) : Stuttg. XVII 17
VIII, 1 : quinto (6 mss.) secundo et quinto (Stuttg. XVII 17) 2: sed in finem contempsit (cf. VII, 2), differtur, discordat.

B. III, 2 : sortemque
VIII, 2 : cf. VII 2 dans la forme A, ci-contre.

Aristote est, à en juger par les vers *Primi toni melodiam* (f. 78, mais incomplets) aussi d'origine allemande. Cf. *The Th...* I, p. 97, et, ci-dessus, p. 336, note 1.

SAINT-GALL, Stiftsbibl. 388 (XIIe s., add. du XIVe s.) : antiphonaire avec tonaire copié sur l'antiphonaire d'Hartker (cf. p. 145) ; à la fin, tonaire du XIVe s. (pp. 495-497) avec les vers *Primi toni...* (édit. OMLIN, *Tonarbuchstaben*, pp. 125 ss.).

VORAU, Stiftsbibl. 287 (conservé à Graz, Univ. Bibl.) XIVe siècle (1re moitié) : Antiphonaire de Salzbourg (?) ; f. 285^v INCIPIT TONARIUS. *Primus tonus sic incipitur : Primum querite regnum Dei... Primi toni melodiam...* Différences avec un exemple à chaque cas. — Sur le ms. cf. Catalogue de P. FANK (1936), pp. 162-163 ; *Anal. Hymn.* 4, p. 359 ; 5, pp. 1, 6 ; MMMAE.I 532.

DARMSTADT, Hessische Landesbibl. 872 (ca. 1300) : Antiphonaire-hymnaire de l'Ordre des chevaliers teutoniques (L. EIZENHOFER-H. KNAUS, *Die liturgische Hds.* 1968, pp. 155-157, n° 48). Fol. 214 : *Incipiunt toni* (tonaire développé avec quelques exemples par différence). *Primum querite...* (avec mélisme final). *Primi toni melodiam... Magnificat... Benedictus...*

Omnis cantus primi toni incipiens in D et descendens in C cum inclinante [climate ?] ut Ecce nomen Domini... vel circumflexo... vel per punctum... Ensuite, le tonaire d'introït d'Henri d'Augsbourg *Primus ut Exurge...* (cf. p. 281).

STUTTGART, Württ. Landesbibl. HB XVII 17 (ann. 1344) : Antiphonaire cistercien de Schönnthal (cf. descr. du catalogue de Stuttgart, par Cl. Gottwald, 1965). Fol. 227^v *Toni super Magnificat* (lacune) ; fol. 228, fin d'un autre tonaire (les rubriques sont de couleur différente) : *Quintus in alta vadit...* (fin de la série, suivant forme A).

VIENNE, Österr. Nat. Bibl. 4702 (ann. 1398) : Traités de musique et divers. (*The Th.* I, p. 45). Fol. 88^v *Primi toni melodiam... Primus ut iste sonus.*

PRAGUE, Univ. XIV C 20 (2487), XIVe s. : Antiphonaire de St. Georges de Prague. Fol. 216a. Tonaire : *Ecce nomen Domini... Primi toni melodiam;* fol. 217a *Primum querite regnum Dei* ; fol. 219^v *Primus ut Ecce, Leva, Virgo...* (cf. p. 259).

HEIDELBERG, Univ. Salem X 6 (XVe s.) : Antiphonaire cistercien de Salem. Fol. 212 : *Primi toni melodiam...* avec *In exitu* en premier ton, suivant l'usage cistercien (cf. p. 367). Les VIIe et VIIIe tons n'ont que deux différences, suivant l'usage cistercien (cf. tableau de la p. 365).

LONDRES, Br. Mus. add. 34200 (XVe in.) : *Tractatus de mensura plana et mensurabili* (CS. III, 416 ss.). Suivant HUGHES-HUGHES (*Catal. of Mus. Mss...* III, 1909, pp. 306-307), il s'agit probablement du manuscrit de St. Maximin de Trèves copié par le Père A. Schubiger pour le compte de Coussemaker, éditeur du traité. Ce traité comprend un tonaire assez développé (CS.III 432-462), mentionnant les formules *Primi toni melodiam... Prima etate creati sunt* (pour l'introït). Enfin, légende sur l'origine du ton (*formula*) *quae apud nos modernos tonus peregrinus appellatur* (CS.III 457 B-458).

ROME, Bibl. Vaticane, Palat. 552 (xve s.) : « *Enchiridion germanicum* » (P. SALMON, *Mss. lit. lat. Vatic.* I, pp. 63-64, nº 123) : Fol. 59-66 : *Incipiunt toni... Primum querite regnum Dei... seculorum primi* (à chaque différence). *Primi toni melodiam...*

WOLFENBÜTTEL, Herzog August Bibl., Helmst. 696 (catal. 760) : Traités des arts libéraux (comput, mathématiques...) écrits en 1460 (reliure de 1462). Fol. 142 *De arte Musica* (en partie le même traité que dans Salzbourg, S. Peter a VI 44 : cf. *The Th.* I, p. 30). Fol. 147ᵛ *Formula primi. Primum querite regnum Dei...* (les huit antiennes-types à la suite). Fol. 150ᵛ *Primi toni melodiam... Magnificat. Prima aetate creati sunt...*

SÉLESTAT, B. Mun. 127 (xve s.) Psautier à l'usage de Spire (même office des morts que dans B.N. lat. 1070/2). F. 178ᵛ-179, tonaire, ou plus exactement notes sur les modes et la psalmodie, avec les vers *Primi toni...* Au f. 179, *Adam primus homo... Abel secundus, Noe tertius* (avec les différences psalmodiques).

VIENNE, Ö N B 4774 (xve s.) : Comput, traités de musique. Écriture cursive. Notation « messine » de l'Est, épaissie. Fol. 72ᵛ *Primum querite...* (les 8 formules) : cf. CSM. 1, p. 84. — Fol. 74, les différences. — Fol. 76, *Primi toni melodiam... Prima etate formati sunt...* (formules mnémoniques d'introït). La dernière différence est le « *peregrinus* » (f. 89ᵛ). Fol. 90ᵛ-91, cercles sécants figurant l'ambitus commun aux authentes et aux plagaux. *The Th...* I, pp. 45-47.

MUNICH, Clm. 2992 (xve s.) : 243 ff. 10,5 × 8 cm. Petit manuel en provenance des franciscains d'Amberg, contenant les tons usuels (cf. ci-dessus, p. 374). Fol. 220ᵛ, *Primi toni melodiam...*

TÜBINGEN, Univ. Bibl. M c 48 (84 y 221) — xve s. Traités de musique ayant appartenu à Conrad Hager, chan. d'Ehingen. Tonaires aux ff. 19ᵛ-21 et 107-114 (notation gothique allem.). *Primus in medio* la sol fa, sol la la *melodia* (psalmodie). Fol. 111 *Primi thoni melodiam...* K. W. GÜMPEL, *Hugo Spechtshart von Reutlingen « Flores Musicae »...* (1958), pp. 86-89.

SAINT-GALL, Stiftsbibl. 448 (xve s., ann. 1432 pour les pp. 23-36) : Ordinaire de Hirsfeld (cf. Fr. LABHARDT, *Das Sequentiar Cod. 546... von St. Gallen und seine Quellen,* Bern 1959, p. 21). Pages 37-42 : Tonaire noté sur cinq lignes : *Euouae. Angelus Domini. Primi thoni melodiam psallas in directo. Magnificat.*

REGENSBURG (Ratisbonne), Bischöfl. Proskesche Musikbibl. 98 th 4º (XV 2/2). Traités d'arithmétique et de Musique (cf. CSM. 1, p. 14). *Flores Musicae* (K. W. GÜMPEL, *Hugo von Reutlingen...,* pp. 82-85). Tonaire sur lignes (p. 216) avec antiennes-types *Secundum autem,* etc. (la première *Primum querite* manque), les différences et enfin *Primi toni melodiam...* Remarquer, p. 254 : *Nota more seculariorum quoad antiphonas I tonus habet quinque differentias...*

SALZBURG, S. Peter a VI 44 (ann. 1490) : 75 ff. 20,5 × 15 cm. Traités théoriques (cf. *The Th.* I, pp. 27-31). Fol. 44ᵛ. Traité anonyme avec tonaire réduit (cf. Wolfenbüttel, Helsmt. 696). Fol. 50 *Secuntur melodiae tonorum principales una cum differentiis eorum exemplariter per ordi-*

nem... Si quis singulorum cupit tonorum scire melodiam hanc attendat... (noté). *Primi toni melodiam psallat in directo...*

MILAN, Bibl. Trivulziana 379 (XV-XVIe s.) : Processionnal à l'usage de moniales de l'Italie du Nord (d'après les rubriques) : cf. SANTORO, *I codici medievali...*, 1965, p. 56. Contient un petit tonaire : Fol. 18v *Primi toni melodiam...* (avec des variantes très particulières, propres à ce tonaire). A la fin, ton pérégrin, *Magnificat* (huit tons) et *Benedictus* (huit tons).

AMSTERDAM, Universiteitsbibl. I B 50 (catal. 1516), XV-XVIe s. (199 ff., 15 × 19 cm). Processionnal avec petit traité de psalmodie commençant par un emprunt à Frutolf : *Quid teneare proprium...* (cf. éd. Vivell, p. 75). *Primi* (fol. 185v) *toni melodiam...* Psalmodies et (f. 186v) différences. *Secundum autem in fine et in medio...*

DARMSTADT, Hess. Landesbibl. 838 : Psautier-hymnaire de St. Cunibert de Cologne, écrit entre 1175 et 1320, auquel on a ajouté très tardivement (au XVIIIe s. ?) sur deux feuillets de papier les huit tons psalmodiques avec une notation en noires : *Primi toni melodiam... Benedictus... Magnificat...* Cf. L. EIZENHOFER-H. KNAUS, *Die lit. Hds.* pp. 200-202, no 77.

Ces formules mnémoniques sont naturellement passées dans les livres imprimés tel que celui de Theodoric Tzwyuel *Tonarius qui vulgo Primum querite dicitur...* imprimé à Cologne en 1505 (ou 1515 ?).

Forme B : Cette forme remaniée et plus longue que la forme A nous est parvenue par des manuscrits tardifs de l'Allemagne du Sud (Bavière) et d'Autriche :

SALZBURG, S. Peter a VI 44 (ann. 1490) : Avant le traité décrit précédemment (voir p. 423), on a ajouté tout au début du manuscrit (f. 1) : *Intonatio psalmorum sub hac forma primi toni : Primi toni melodya cum erecto medio...*

MUNICH, Clm. 6002 (ann. 1529), Processionnal de St. Sébastien d'Ebersberg (108 ff. papier 15,5 × 10,5 cm.), copié sur Clm. 23288 (XVe s.) : ff. 74v-93v « Tractatus de Musica plana », terminé par un tonaire (f. 88v) : *Primi toni melodiam, cum erecto medio...* Cf. K. W. GUMPEL, *Hugo Spechtshart...*, p. (28).

MUNICH, Clm. 15508 (apr. 1523) Coutumier et Cérémonial des Bénédictins de Rot-am-Inn (79 ff. 25 × 17,5). Fol. 46, tonaire commençant au milieu du IIe ton.

LAMBACH, Stiftsbibl. 246 (XVIe s.) Cantionale allemand, d'origine monastique (p. 219, *Te decet laus*). P. 317, Tonaire (mêmes variantes, dans nos formules, que Melk 866).

MELK, Stiftsbibl. 866 (XVIe s.) : Traités ascétiques et liturgiques. Fol. 115-139 *Cantus secundum modum monasterii Subiacensis et Sacri Specus.* Fol. 126v *Primi toni melodya cum erecto medio...* (écriture cursive, notation carrée). On a sans doute introduit ce texte allemand dans le traité d'origine italienne : les formules *Primi toni...* n'ont jamais été en usage en Italie centrale.

Autour de ces textes de base gravitent des formules mnémoniques destinées à faciliter la mémorisation des diverses parties de la psalmodie de l'office ou de la messe : intonation, différences, etc. Ainsi, pour la psalmodie, la formule *Primus cum sexto*..., qui met en relief les tons psalmodiques ayant même intonation (Ier et VIe, IIe et VIIIe, etc.), tend à remplacer la formule très ancienne *Pater in Filio*, etc. (voir p. 391).

La formule *Primus cum sexto* fa sol la *semper habeto*
Tertius, octavus ut re fa *sicque secundus*...

est très répandue dans l'Ouest, c'est-à-dire en France, en Angleterre, en Italie et en Espagne. C'est à partir du XIIIe siècle seulement que les témoins de la formule sont enregistrés.

C'est dans les auteurs français du XIIIe siècle qu'on rencontre le plus souvent la formule résumant les intonations de la psalmodie : ainsi chez le Pseudo-Aristote (CS.I 262 A), Jean de Grouchy (éd. Rohloff, p. 63), Pierre de la Croix (CS.I 283), Guy de St. Denis (ms. Londres, Br. Mus. Harl. 281, f. 78v), Jean de Muris (GS.III, pp. 99-100), enfin dans l'*Ars intonandi*... (CS.II 451 A).

L. Dandin a traduit la formule en français dans son *Instruction pour apprendre à chanter* (Caen 1582) : « Le premier et le sixième se commence toujours par fa sol la... » (l'auteur cite ensuite la formule *Pri* ré la, *Se* ré fa...).

Quelques tonaires assez récents citent aussi la formule : ainsi les *Regulae antiphonarum* qui nous sont parvenues par deux manuscrits français : Paris Arsenal 114 (de l'année 1471), Ordinaire de la Ste Chapelle (f. 205) et Londres, Br. Mus. Add. 19966 (XVIe s.), processionnal de Noyon (f. 136). Mais ce dernier cite la formule *Pri* re la... au lieu de *Primus cum sexto*, comme l'Ordinaire.

Peu de témoins de la formule en Angleterre : cf. Londres, Br. Mus. Lansdowne 763 (ca. 1460), de Waltham Abbey, fol. 67v (entre le *Metrologus* et le traité-tonaire mentionné plus haut, p. 345).

En pays germanique, peu de diffusion : Erfurt, Wiss. Bibl. der Stadt 8° 94 (XIVe s.) f. 83v. Sélestat, Bibl. Mun. 127 (XVe s.) psautier de Spire, f. 178v ; Henri de Zélande (CS.III 115).

En Italie, la formule apparaît au XIVe s. dans le Missel votif de Biella (voir p. 414), dans un recueil de traités du fonds Farnese (Naples, Bibl. Naz. VIII D 12, f. 37 : *The Th.* II, pp. 70-72), dans un Bréviaire d'Aquilée du XVe siècle (Venise, B.N. Marc., Cod. 39 membr., VALENTINELLI, *Catal.* I 306) dans plusieurs traités et auteurs du XVe siècle : dans le premier des traités de Fr. Gaffurio, l'*Extractus parvus Musicae*, probablement rédigé à Lodi avant 1470 (éd. F. A. GALLO, Bologna 1969, p. 110) : dans le *Compendium Musicale* de Nicolas de Capoue (éd. de la FAGE, p. 329), avec une autre formule : *Primum suaviter tange cujus octo sunt differentiae* ; dans les recueils de traités de Pavie, Bibl. Univ. 361 (XVe s., f. 60, *The Th.* II, p. 75), Vaticane lat. 5129, f. 148 et 167v (cf. p. 415). A la fin du *Compendium Musices* imprimé en 1499. — Enfin, dans un traité rédigé en italien, mais citant les pièces en latin (Londres , Br. Mus. add. 34296, p. 11).

En Espagne, quelques témoins : Séville, Colombina 5.2.25 (XIV-XVe s.), fol. 38 et 49 ; Barcelone M. 883, f. 62^v (cf. p. 360) et M 1327, f. Lxxxiiij (voir p. 364, note 5) : la formule porte ici le titre ... *regula promediare psalmos ad intonationem secundum usum romanum.*

Remarquons enfin que Jacques de Liège a cité trois vers de sa composition, d'une rédaction différente, mais qui évoquent néanmoins le *Primus cum sexto* : *Servant* fa sol la *primus sextus que tonorum...* (*Speculum Musicae,* CS.II 322 B et le *De intonatione tonorum,* ms. Bruxelles, Bibl. Royale 10162, f. 17^v : voir plus bas, p. 430).

Les versets de répons nocturnes ont une mélodie propre pour chaque ton. Souvent, cette mélodie est notée sous *Gloria Patri...* dans les antiphonaires et les tonaires, et elle s'est conservée ainsi dans des recueils fort récents :

WOLFENBÜTTEL, Niedersächs. Archiv 196, f. 118^v (notation messine de l'Est ; PARMA, Bibl. Palat. 170, f. 15 (notation « à clous ») ; MUNICH, Clm. 4303 Antiphonaire de St. Ulrich, f. 261^v-262 (notation carrée), etc.

Mais bientôt, la doxologie fut remplacée, notamment dans les tonaires et ouvrages de théorie, par des formules telles que *Ecce Modus primus... Unus Deus est Trinitas...* et surtout *Primus ut iste sonus est vociferandus.*

La formule *Ecce modus primus* (ou *Ecce protus primus*) est connue à l'Est comme à l'Ouest dès le XIe siècle. On la rencontre d'abord dans deux manuscrits en notation aquitaine : PARIS, B.N. lat. 7211, f. 127^r (avec notation alphabétique et notation aquitaine vis-à-vis : facs. dans C. PARRISH, *The Notation of Medieval Music,* pl. III-IV) et dans BARCELONA, Arch. de la Corona d'Aragon, Ripoll 42, après le *Breviarium* d'Oliva († 1065), f. 4^v. Plus tard, on retrouvera la formule dans Barcelone, Bibl. Central M 883, f. 64.

Les manuscrits en notation lorraine citent aussi cette formule : CAMBRAI 172 (167), f. 19 (*De octo modis nocturnalium responsor.*) et METZ, Bibl. Mun. 452, f. 91^v (cf. p. 320).

Enfin, les manuscrits de l'Est : KASSEL, Landesbibl. 4° Mss. Math. 1, f. 17^v (cf. p. 281) ; BERLIN, Lat. Qu. 106, de Kloster Laach, f. 183 (cf. p. 256) ; BERNE, Bürgerbibl. 702, XIIIe s., f. 51^v : cf. *The Th.* I, p. 74 ; *Rev. de Musicol.* LIII, 1967, p. 59, n. 4) ; ROCHESTER, Sibley 14 (anc. Admont 494) : cf. GS.I, p. 264, note *a.*

Plusieurs manuscrits récents connaissent encore la formule : BAMBERG, Staatl. Bibl. lit. 115, f. 72^v (tonaire de la Curie romaine, cité par le prêtre anglais Alfred : cf. p. 228), SIENNE, Bibl. Conserv. L V 30 (XVe 2/2), f. 120 : *The Th.* II, p. 121 ; BARCELONE, Bibl. Central M 883, cité ci-dessus.

La formule *Unus Deus est Trinitas,* est adaptée sur la mélodie de l'intonation des versets de répons : elle est peu répandue (MUNICH, Univ. 8° 375, f. 40^v et sa copie ERFURT, Wiss. Bibl. 8° 93, f. 38).

En Allemagne, on préférait la formule *Primus ut iste sonus est vociferandus,* attestée dès la fin du XIIe siècle par plusieurs témoins : LEIPZIG, Univ. 79, f. 124 ; ROME, Vat. Palat. 1346, f. 9 (cf. p. 260) ; AIX-LA-CHAPELLE, Dom G. 20, antiphonaire de Francon († 1318), f. 1 et les copies

postérieures ; VIENNE, Österr. Nat. Bibl. 4702 (ann. 1398), fol. 88ᵛ ; OXFORD, Bodl. Lat. lit. b 7, f. 103 ; enfin, par des auteurs tels que Hugo de Reutlingen, dans ses *Flores Musicae* de 1332 (éd. Gümpel, p. 148) et Jean Cochleus, *Tetrachordum* (1512 ; dans l'éd. de 1520, fol. D.ij) qui remplace *vociferandus* par *resonandus* !

La psalmodie d'introït, elle aussi, donne matière à compositions du même genre : pour aider les débutants à retenir les huit tons de cette psalmodie plus ornée, on a composé la « comptine » suivante qui s'est diffusée exclusivement dans les pays de langue germanique :

Prima aetate creati sunt Adam et Eva
Secunda aetate natavit arca diluvio...

La formule se rencontre dans les manuscrits et ouvrages suivants : ROME, Vat. Palat. 1346, f. 9 ; WOLFENBÜTTEL, Helmst. 696, f. 150ᵛ ; OXFORD, Bodl. Lat. lit. b 7, f. 103 ; LONDRES, Br. Mus. Add. 34200 (éd. dans CS.III, p. 436) ; VIENNE, Öst. Nat. Bibl. 4774, f. 76 ; AMSTERDAM, Univ. I B 50, f. 197 (cf. p. 424). Enfin, dans J. Cochlaeus, *Tetrachordum Musices* (éd. de 1520), fol. D (verso) et Nicolas Roggius, *Musicae practicae...* (Nürnberg 1566).

Ces formules nouvelles, de plus en plus nombreuses — nous n'avons cité que les plus répandues — rejettent au second plan les antiennes-types plus anciennes et finissent même par les éliminer. Dans les pages précédentes, nous avons mentionné les témoins qui les citent encore, à côté d'autres. Il faut y ajouter le psautier-hymnaire d'Utrecht (Univ. Bibl. 3 J 5 418) écrit avant 1439, qui cite les huit antiennes avec le titre *Haec sunt neume tonorum* (fol. 170ᵛ) et le psautier-hymnaire de Lübeck (Bibl. der Hanseastadt, Theol. lat. 186), copié par Johann Georg Flohr (cf. f. 158), contenant un petit tonaire donnant les différences psalmodiques à la suite des antiennes-types (f. 275).

Plus d'un manuscrit liturgique se passe des formules usuelles et se contente de noter un psaume, par ex. le ps. CIX, *Dixit Dominus*, le premier des Vêpres, suivant les huit tons, pour enseigner les tons de la psalmodie simple et le *Magnificat* pour le ton solennel.

Ainsi, DARMSTADT, Hess. Landesbibl. 855 (ca. 1470), Psautier-Hymnaire de St. André de Cologne, f. 84 (EIZENHOFER-KNAUS, *Lit. Hds.*, p. 207, nᵒ 81) et 3967 (ca. 1220). Psautier auquel on a ajouté, au fol. 140ᵛ, les huit psalmodies (*ibid.*, p. 174, nᵒ 62). VIENNE, Öst. Nat. Bibl. 15044 (1414 et 1421), Hymnes commentées : fol. 169, les huit tons psalmodiques sur *Dixit Dominus*. WELTENBURG, Stiftsbibl. lit. 1 (ann. 1743) Kyriale et Hymnaire (cf. MMMAE. I, p. 699) : p. 106, *Magnificat* et *Benedictus* suivant les huit tons.

Les traités de musique se multiplient à partir du XIIIᵉ siècle, pour l'enseignement de la *Musica figurata* : mais cette partie est souvent

précédée d'un exposé plus ou moins développé de la *musica plana*, comprenant un chapitre sur les tons qui souvent est un tonaire glosé ou commenté. Aux manuscrits mentionnés dans le cours des pages précédentes, il reste à ajouter ceux qui, faute de caractéristique particulière, n'ont pas encore été analysés et qui constituent une sorte de liste résiduelle :

MUNICH, Clm. 5539 (XIII-XIVe s.) : Manuscrit de Diessen, commençant par un traité de musique rédigé par un auteur de Ratisbonne et dédié à Henri II (1277-1296). L'ouvrage comporte un chapitre *de tonis*. Nous ne connaissons ce traité qu'à travers l'analyse de D. METTENLEITER, *Aus der musikal. Vergangenheit... Musikgeschichte der Stadt Regensburg* (Regensburg 1865), pp. 70 ss.

MUNICH, Clm. 5963 (Ebersberg 163) XVe s. : Traités de comput et de Musique : Inc. *Quoniam experientia teste...*, f. 137v, quelques différences avec exemples (notation « à clous »).

BERLIN, Staatsbibl. Mus. ms. theor. 1599 (XVe s.), 22 f. papier 13,5 × 20,5 (ancien Wolffheim II, 4). Manuscrit d'origine italienne : *Tractatus singularis super musicam planam incipit feliciter : « Musica secundum Boetium est scientia recte canendi seu veraciter modulandi »...* f. 12v *Sciendum est quod sicut octo beatitudines celestis patriae, ita sunt octo toni seu modi musicae artis...* — F. 13 *Omnis cantus ecclesiasticus...* (= introduction du tonaire dominicain, cf. *The Th.* I 53-55). — F. 14 *Pri* re la, *Se* re fa... — F. 14v *De differentiis* « seculorum » *antiphonarum* : *Dulcis sonus est primus, differentiis octo formatus* (vers récapitulant le nombre de différences : 4 en IIIe, 4 en IVe, 6 en VIIe et 3 en VIIIe). Au fol. 19, le pérégrin : *tropi irregularis profecto meruit nuncupari.* — F. 19v-22 : différences des répons nocturnes. — Cf. J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung im MA.* (1969), Abb. 80 et 117.

MELK, Stiftsbibl. 950 (anc. 710), Manuel de musique de l'ann. 1462. Après la *Musica Bern(onis)* [cf. p. 267], contient (f. 183) *Tropi VIII modorum canendi secundum morem monasterii Mellicensis : Nota quod quatuor sunt modi principales...* (Cf. GOTTLIEB, *Ma. Bibliothekskat. Osterr.* I (1915), p. 142 ; K. W. GÜMPEL, *Hugo Spechtshart von Reutl.*, p. (25)-(26).

PARMA, Palat. 3597 (XVe s.) « Cantorinus » analogue à celui de Bologne Univ. 2893 (cf. p. 373, note 6).

OXFORD, Bodl. Canon. Misc. 42 (XVI in.) Traités de musique (FRERE, *Bibl. Musico-lit.* I, p. 131, no 392). — Fol. 71 : *Primus namque tropus qui in autenticis tenet locum...* Tonaire développé, avec nombreux exemples à chaque différence.

OLMÜTZ, Studienbibl. 65 (XVIe s.) : Fundamentalis choralis cantus Instructio : *Cantus est duplex, durus videlicet... Primus tonus habet IX terminationes...* A la fin, verset *Gloria Patri...* des répons prolixes.

BERLIN, Staatsbibl. Ms. lat. Fol. 258 (ann. 1515) : *Musica cantus gregoriani* : mentionné par J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung im MA.* (1969), p. 190.

C'est surtout chez les théoriciens connus du XIIIe et du XIVe siècle que l'insertion du tonaire dans le traité de musique a été remarquée.

2. LE TONAIRE DES THÉORICIENS DE LA FIN DU XIIIe SIÈCLE ET DU XIVe SIÈCLE :

A propos des tonaires français, il a été observé (p. 336) qu'au XIIIe siècle les traités de musique mesurée comportent presque toujours une première partie sur la *musica plana*, comprenant un tonaire bref, mais parfois aussi un tonaire très étendu : ainsi chez Lambertus, ou Pseudo-Aristote [1], Pierre de la Croix [2], Guy de Saint-Denis [3], Jean de Garlande [4] et enfin, Jérôme de Moravie [5]. Par contre, Jean de Grouchy, qui vécut à Paris vers 1300, n'a pas inséré dans son traité — qui est plutôt un lexique des genres musicaux — un tonaire proprement dit : il cite seulement les antiennes-types *Primum querite* avec leur *neupma* [6].

Mais si le tonaire de tous ces auteurs suscitent la curiosité parce qu'ils représentent un usage localisé et bien déterminé, ils ne sauraient atteindre le haut niveau d'intérêt découlant de l'étude du grand tonaire compilé par Jacques de Liège.

Né probablement dans la région liégeoise vers 1260, Jacques a pris connaissance dans sa jeunesse du tonaire de Bernon [7], des *Questiones in Musica*, du Dialogue et des écrits de Guy d'Arezzo [8] qu'il

---

1. CS.I 262-268 (cf. ci-dessus, p. 336).
2. CS.I 282-292 : cf., p. 336.
3. Ms. Londres, Br.Mus.Harleian 281, f. 81v-96v : cf. p. 336.
4. Cf. ci-dessus, p. 337.
5. *Tractatus de Musica* CS.I, pp. 78 ss. ; éd. CSERBA (1935), p. 159 ; cf. ci-dessus, p. 334.
6. J. WOLF, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo : Sammelbände des intern. Musikgesellschaft* I (1899-1900), p. 122, d'après Darmstadt 2663 ; éd. E. ROHLOFF, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig, 1943, p. 63 : d'après ce même manuscrit et Londres, Br.Mus.Harleian 281.
7. Jacques de Liège cite parfois le tonaire de Bernon qu'il a pu connaître par le manuscrit de St. Jacques de Liège (Darmstadt, 1988). Le *quidam antiquus* qui donne huit différences en VIIIe ton (CS.II 362 B) est bien Bernon. Enfin, l'expression *barbara et extraordinaria* (p. 363 B), caractérisant le ton « pérégrin » est empruntée à Bernon (cf. GS.II 82 B) : cf. ci-dessus, p. 285.
8. Sur les *Questiones in Mus.*, auxquelles J. de L. renvoie explicitement (voir CS.II 325 B et 326 B), cf. ci-dessus, p. 297. Jacques de Liège cite le « Dialogue » comme l'œuvre de Guy d'Arezzo (cf. CS.II 242, 251 ss.) : cf. p. 297, note 2. Il faut aussi mentionner parmi les principales sources de Jacques de Liège, Aribon (cf. CS.II 275 = CSM.1, pp. 18 ss.) et Jean d'Affligem (CS.II 326 B = CSM.1, pp. 163-167 ; p. 327 A = CSM.1, p. 167, etc.).

cite souvent dans le livre VI de son *Speculum Musicae* [1], énorme compilation des connaissances de l'auteur en matière de musique.

Jacques de Liège a longtemps étudié à Paris et il y a rédigé les cinq premiers livres de sa compilation. Il se serait ensuite retiré dans son pays d'origine où il aurait écrit les deux derniers livres de son œuvre [2]. En 1325, il jouissait d'une prébende de chanoine en l'église principale de Liège, si toutefois on veut bien admettre qu'il s'identifie avec Jacques d'Audenaerde [3].

C'est au livre VI, qu'après une longue introduction théorique, Jacques de Liège énumère les huit antiennes-types *Primum querite...* (Chap. 82 = CS.II 320 B), avec leur vocalise finale. A ce propos, Jacques énumère les différents noms de ces formules : *aptitudines, formulae, neumae, jubili,* mais chez les auteurs plus modernes [4], *caudae,* terme qu'il semble retenir par la suite (CS.II 321 B, 339 A, 341, etc.).

Jacques de Liège connaît également les voyelles désignant les huit tons et les consonnes numérotant les différences (p. 322 A) : ce n'est vraisemblablement pas à Paris qu'il a pris connaissance du système ; peut-être l'a-t-il connu à travers Jean d'Afflighem. Mais il connaît aussi les formules de la psalmodie en usage à Paris et en Italie (cf. ci-dessus, p. 414) : *Primus tonus sic mediatur atque sic finitur...* [5]

C'est à ce propos que Jacques de Liège fait état des tonaires qu'il a pu consulter : *Tactus modus intonandi, quantum ad principium et*

---

1. Éd. CS.II 193 ss. (sous le nom de Jean de Muris), d'après Paris, B.N.lat. 7207 : le ms., d'origine italienne, est analysé par R. BRAGARD dans *Musica Disciplina* VII, 1953, pp. 65-67 et 73. L'édition du L. VI est en cours dans le CSM.3. Le traité du chanoine liégeois Henri Bate († après 1310) s'intitule également *Speculum* : voir l'analyse, d'après le ms. Bruxelles, Bibl.Roy. 271, par N. GOLDINE, dans *Revue belge de Musicol.* XVIII, 1964, pp. 10-27.

2. Telle est l'opinion de Besseler que nous rejoignons, en ce qui regarde le tonaire, pour bien des raisons (voir plus bas). R. BRAGARD (*Mus. Disc.* VIII, 1954, p. 10) se montre plus réticent.

3. Opinion de J. SMITS VAN WAESBERGHE, discutée par S. CLERCX (*Jacques d'Audenaerde ou J. de L. ?* dans *Rev. belge de Musicol.* VII, 1953, 95-101) et par R. BRAGARD (*Mus. Disc.* VII, 1953, p. 95).

4. Ainsi, chez Jean de Grouchy vers 1300 (éd. WOLF, p. 122) et naturellement chez Jean de Muris (GS.III 229 B), mais déjà chez Jean Beleth († apr. 1165) dans son *Rationale* (P.L. CCII, c. 46) : nous avons ici les premières attestations du terme qui, sous la forme italienne *coda,* est passé dans le vocabulaire de la théorie musicale.

5. CS.II 323 A. Le quatrain *Servant* fa sol la *primus sextusque tonorum* (p. 322 B) pour retenir les intonations identiques (I = VI ; III = VIII) est différent des vers habituels *Primus cum sexto...* (cf. p. 425). Ce même quatrain se retrouve dans le *De intonatione tonorum* (du manuscrit de Bruxelles 10162) attribué à Jacques de Liège par R. BRAGARD (*Mus. Disc.* VIII, 1954, pp. 5 ss.).

quantum ad medium intonariis (MS. ; *in tonariis* ED.) *communiter repetitur in ecclesiis puto tam Romanis quam Gallicanis et quibusdam aliis etsi non in omnibus ut infra dicta observantur* (CS.II 323 B-324 A ; cf. 329 A).

L'auteur cite des variantes propres à telle ou telle église qu'il ne désigne pas toujours nommément et en particulier celles de l'église de Liège (CS.II 324 B ; 328 A) [1].

Il aborde enfin l'étude de chaque ton, *per ordinem* (chap. 85 ss.) et fait une remarque préalable : chaque église a ses usages propres, distincts de ceux de l'église voisine : *Quaedam enim ecclesiae, quedam pauciores habent differentias. Hae distinguuntur illos sic, illae aliter et in distinctis tonariis distinctus reperitur ordo, distincta decantatio similiter et intonatio.*

Cette remarque est illustrée d'exemples : Jacques de Liège cite les six différences du premier ton de Jean d'Affligham [2], les sept différences des églises séculières de Liège (p. 328 B), les huit différences de certaines églises de France [3], les deux seules différences en usage chez les cisterciens [4], certaines différences peu usitées (CS.II 331 A), ou irrégulières, comme celles du « pérégrin » (p. 332 B ; 334 B-335 B), mais finalement il doit renoncer à les énumérer toutes dans sa compilation (*ibid.*). Il se contentera de citer celles des églises où il a vécu (p. 333 A) ou celles qu'il a relevées dans les tonaires : *de quibus locuntur actores quos vidi suis intonariis* (*ibid.*).

Il connaît aussi l'usage de certains religieux (CS.II 333 B-334 A), il s'agit des dominicains, quant à la flexe précédant la médiante de la psalmodie et il aborde des points de détails qui sont peu souvent exposés dans les traités : cadences oxytoniques, intonations des antiennes non doublées, lorsque ces antiennes ont même incipit que le psaume et enfin la psalmodie solennelle de *Benedictus* et *Magnificat* (pp. 334-336).

Enfin, l'auteur traite des autres pièces de l'office ou de celles de

---

1. A propos d'une faute de chantre dans la médiante du IVe et du VIIe ton, l'A. cite un traité sous forme de questions et de réponses (Inc. *Queri potest...*, cf. CS.II 325 A), qui semble inconnu : il ne s'agit pas, en tout cas du *Tractatus de intonatione tonorum*, œuvre de jeunesse de J. de L. (cf. note précédente).

2. Cité sous le titre « *quidam antiquus doctor* » (CS. II 326 B).

3. CS.II, p. 329 A : ces différences se retrouvent, quoique sous un ordre différent, dans le Bruxellensis 10162, f. 17 : cf. *Musica Disciplina* VIII, 1954, p. 10.

4. Ainsi qu'il a été dit plus haut (p. 364), c'est aux *Regulae* et non au *Tonale Sci. Bernardi* que Jacques de Liège a emprunté les différences qu'il cite p. 322 A : le tableau de concordance des pseudo-modes grecs avec les modes grégoriens, dressé au début du L. VI (CS.II, p. 211), pourrait bien avoir été pris au même traité (CS.II, p. 162).

la messe (chap. 87) et de même qu'il avait terminé l'exposé des antiennes de l'office par la citation de la *cauda* (p. 336 A), ainsi il mentionne le chant alterné des clausules *ad modum fugae dispositae*, qui caractérisent la *cauda* (p. 339).

Pour les tons suivants, Jacques de Liège suit le même plan, mais passe plus vite. A partir du chap. CIV, l'auteur reprend les huit tons un par un, dans une sorte de récapitulation, en citant les mêmes exemples que précédemment.

Ces exemples [1], sont pris au fond commun grégorien. Cependant, quelques pièces sont à relever en raison de leur origine locale ou de leur date : en premier lieu, l'antienne de saint Lambert de Liège, *Magna vox* (CS.II 328 B, cf. *supra*, p. 254) ; l'antienne *Apparuit Augustinus* (pp. 330 B et 367 B), de l'office propre répandu aussi bien chez les chanoines réguliers que dans certaines églises séculières telles que Paris [2] ; les antiennes à Saint-Nicolas, très répandues (*Auro virginum*, p. 348 A ; *Pontifices almi*, p. 359 B ; *O Pastor eterne*, p. 367 B), très connues. Par contre, pas traces de l'office du saint Sacrement que le diocèse de Liège avait été le premier à célébrer [3]. Il resterait à préciser l'origine de pièces telles que *Sancte confessor* (p. 339 B).

D'autres pièces, qui apparaissent d'abord à l'Est avant d'avoir trouvé une diffusion plus étendue [4], peuvent très bien avoir été chantées à Liège, ou à côté — à Aix-la-Chapelle, entre autres — c'est-à-dire à proximité de la demeure où Jacques de Liège aurait composé les Livres VI et VII.

Les citations de Bernon de Reichenau, des *Questiones in Musica*, de Jean d'Afflighem, d'Odon sous le couvert du nom de Guy s'expliquent aisément si la composition du Livre VI a été faite à Liège. Mais c'est surtout le choix des pièces énumérées plus haut notamment l'antienne liégeoise *Magna vox*, qui fait pencher la balance en faveur de Liège plutôt que de Paris. Quoiqu'il en soit, le témoignage de Jacques de Liège sur l'état du plain chant au

---

1. L'édition de CS.II est défectueuse sur la lecture des citations, mais aussi pour la répartition des notes au-dessus du texte. En attendant l'édition du CSM., nous avons contrôlé les lectures douteuses sur le ms. latin 7207 de la B.N.

2. Par ex. dans les bréviaires notés Paris, B.N.lat. 748, XIII[e] s., f. 112[v] ; lat. 10482 (XIV 1/2) ; l'antienne *Aperuit Augustinus* est la première de l'office nocturne.

3. La fête est célébrée à Liège dès 1247, mais à Paris en 1318 seulement, à la suite du Concile de Vienne de 1312.

4. *Sicut lilium* (p. 339 A), *O gloriosum lumen* (p. 343 B), *Praesta Domine* (p. 344 B), *Vox letitiae* (p. 373 A).

XIVe siècle, en particulier sur l'usage du *jubilus* (ou *cauda* ou encore *neuma*) est l'un des plus précieux.

Le Livre VII du *Speculum* de Jacques de Liège est consacré à la musique mesurée : c'est ici surtout qu'il témoigne de son esprit conservateur en s'attachant aux théories du Pseudo-Aristote et de Francon par réaction contre l'*Ars nova* de Philippe de Vitry.

Si ce dernier personnage n'a pas développé la question des modes et des tons dans son fameux traité, c'est pour s'attacher surtout à la question de la notation et en particulier à la hiérarchie des valeurs. Mais Jean de Muris [1], de la même génération que Philippe de Vitry a accordé plus de place à nos problèmes dans ses nombreux écrits : il a consulté et étudié les anciens auteurs (cf. GS.III 190) avant de traiter de la théorie des huit tons (*de octo tonis :* CS.III 101-102). C'est à ce propos qu'il cite le quatrain courant *Primus cum sexto...* concernant les tons psalmodiques comportant des intonations identiques.

De même, un *Tractatus de Musica* inédit, achevé à Paris le 12 janvier 1375, commence par un chapitre *de tonis* [2], mais très succintement.

En Allemagne, le théoricien le plus connu est un prêtre séculier de Reutlingen, Hugo Spechtshart, décédé en 1359 ou 1360, qui publia en 1332 des vers sur la théorie de la Musique, les *Flores Musicae omnis cantus gregoriani* [3]. Cet ouvrage, qui devait connaître un très grand succès, fut complété en 1342 par un supplément. Son seul trait original est la présentation de la théorie musicale sous forme de vers : dans les *Flores,* des éléments plus anciens ont été repris et adaptés, tels les vers 492-498 sur les différences, qui figurent dans les manuscrits allemands du XII-XIIIe siècle (cf. p. 259), ou les vers sur les répons *Primus ut iste sonus...* (v. 554-561 : *supra,* p. 426). Enfin,

---

1. Cf. art. « Johannes de Muris » (H. BESSELER), MGG., t. VII, c. 105-115 ; Ul. MICHELS, *Die Musiktraktate des Johannes de Muris. Quellenkritik und Besprechung* (Wiesbaden 1969), Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, VIII.

2. Ms. de Berkeley, Univ. (ancien Philipps 4450), daté par un collophon, mais attribué à Jean Vaillant par le rédacteur du catalogue de vente du 30 nov. 1965 (Sotheby), nº 19. L'attribution n'est retenue ni par R. L. CROCKER (*A new Source for Medieval Music Theory* : *Acta Mus.* XXXXX, 1967, pp. 161-171), ni par U. GÜNTHER (*Johannes Vaillant : Speculum Musicae Artis — Festgabe f. H. Husmann,* München, 1970, 171-185).

3. Édition critique par Karl-Werner GÜMPEL, *Hugo Spechtshart von Reutlingen, Flores Musicae* (1332/42), Wiesbaden, 1958, Akad. der Wiss. u. der Lit., Abhdl. der Geistes- und Sozialwissensch. Klasse, Jahrgang, 1958, Nr. 3, pp. 53-177 (t. à p. 127 p.).

l'ouvrage comprend, du moins dans les éditions incunables, un tonaire[1] qui reproduit naturellement les règles courantes de la psalmodie, illustrée de quelques exemples :

Primum querite regnum Dei... antienne-type suivie des différences et de l' « *Intonatio psalmorum minorum secundum antiquos* » : *Primi toni melodiam...* suivie de la psalmodie (*Dixit Dominus, Magnificat,* etc.). — *Secundum autem simile est huic* (antienne-type suivie de la différence psalmodique et de quelques incipit d'antiennes). *Secundum autem in fine et in medio sic variabis,* etc. — Après le huitième ton, *Sequitur differentia peregrina* (f. 167).

Mais ce tonaire est-il dû au premier éditeur des *Flores* en 1488 ou bien est-il l'œuvre d'Hugo Spechtshart ? L'examen des manuscrits doit nous renseigner sur ce point : ils sont tous du XVe siècle et leur description a été donnée par K. W. Gümpel[2].

BÂLE, Univ. F VIII 16 (Dominicains de Bâle) : *Flores Musicae* (f. 144-154), suivies d'un commentaire et (f. 199^v^) du tonaire dominicain *Omnis cantus ecclesiasticus...* (cf. p. 369).

GAND, Univ. Bibl. 70(71) de St. Bavon : débute par les *Flores* (f. 1-33). Le tonaire *Omnes autenti...* (f. 57) est identique à celui de Laon (Milan, Ambros. M 17 sup.).

SCHLOSS HARBURG, coll. Öttingen-Wallerstein II 1 4° 75 : pas de tonaire à la suite des *Flores* (f. 1-58^v^).

MELK, Stiftsbibl. 950 (anc. 710) : un tonaire (f. 183-188^v^) figure avant les *Flores* (f. 212 ss.).

MELK, Stiftsbibl. 1099 (anc. 417) : deux tonaires figurent assez loin (pp. 99-102 ; 140-188) des *Flores* (pp. 40-78).

MÜNICH, Clm. 6002 (voir plus haut, p. 348) : le *Tractatus de Musica plana* (f. 74 ss.) terminé par un tonaire est une compilation empruntant quelques éléments aux *Flores.*

MÜNICH, Clm. 19694, de Tegernsee : *Flores,* sans tonaire.

MÜNICH, Clm. 21311, Augustins de Wengen : *Flores,* suivies assez loin dans le mss. de traités et d'un tonaire (cf. ci-dessus, p. 351).

MÜNICH, Clm. 24809 : traités de musique mesurée. A la suite des *Flores,* un traité-tonaire *De modis musicis* (f. 157-170^v^).

RATISBONNE, Bischöfl. Proskesche Musikbibl. 98 th. 4° : *Flores* (pp. 137-150) et plus loin (p. 254) un tonaire : *Nota more seculariorum quoad*

---

1. Reproduit en facs. par K. W. GÜMPEL, pp. 159-167 (qui n'indique pas la source de ce tonaire). L'exemplaire de l'éd. de 1488 non retrouvé par l'auteur (p. 90, n. 2) est conservé parmi les mss. de la Bibl. Royale, Ms. 10876-83 (Catal. 378) de Windesheim.
2. Nous renvoyons une fois pour toutes à GÜMPEL, *op. cit.,* pp. 73 s.

antiphonas Is tonus habet quinque differentias (liste des différences, etc.) : cf. ci-dessus, p. 423.

STUTTGART, Württ. Landesbibl. Cod. poet. et phil. Q. 52 (an. 1464) : f. 2-60v, *Flores*, sans tonaire.

TÜBINGEN, Univ. M c 48 (cf. ci-dessus, p. 423) : les *Flores* sont encadrées par deux tonaires différents.

TÜBINGEN, Univ. D e 4 (4o) : Incunable relié avec deux manuscrits. Les *Flores* se trouvent deux fois dans ce recueil : au début (f. 1-186), suivies du *Lilium Musicae planae* de Michaël Keinspeck (Ulm 1497), et d'un *Tractatus de Musica plana* (Inc. « *Fragilitas humanae naturae heu quippe...* ») comprenant un tonaire (*De tonis*, pp. 230-231), simple tableau des psalmodies simples et des mélodies des versets de répons nocturnes.

Les *Flores* figurent encore une fois, pp. 235-255, avec — au début — quelques interpolations de Conrad de Saverne, suivies (pp. 254-255) du *Neuma primi toni... Octavi toni*.

En somme, le tonaire ajouté à la suite des *Flores* diffère d'un manuscrit à l'autre et nous n'avons aucune raison d'attribuer à Hugo Spechtshart la paternité de l'un plutôt que l'autre. Il est probable que celui-ci n'en a pas composé et que le tonaire a été ajouté par les copistes et les imprimeurs en vue de compléter ou d'illustrer l'enseignement versifié des *Flores*.

Ce traité en vers a connu un rayonnement assez considérable, car il répondait aux besoins des étudiants, clercs et novices allemands, avides de ces « bouts rimés » destinés à retenir les rudiments des sciences spéculatives et pratiques.

Mais les *Flores* ont encore exercé une action directe sur les écrivains postérieurs tels que Jakob Twinger von Königshofen, Nicolaus Wollicks (*Opus aureum*) et Balthazar Prasberg (*Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio*) [1].

Jacques Twinger de Königshofen, né en 1346, devint « rector ecclesiae » à Drusenheim et entra au chapitre des chanoines de Saint-Thomas en 1395. Il est mentionné dans l'*Intitulacio sancti Thomae ad cantoriam* de 1415, règlementant la fonction de chantre [2] et mourut peu après en 1420. Sur sa tombe on peut lire ce simple mot « *Fidelis* ».

C'est au cours de sa charge canoniale à Saint-Thomas, donc après 1395, que Jacques Twinger conçut et réalise un tonaire pour réagir contre les fautes et négligences des copistes de l'antiphonaire et des chantres dans leur fonction. Dans le prologue où il explique le but

1. Cf. GÜMPEL, *op. cit.*, pp. 70-71.
2. Ce texte figure après le tonaire dans le ms. cité note suiv.

de son *Tonarius seu libellus de octo tonis,* l'auteur explique comment reconnaître le ton d'une pièce et comment la classer.

Son œuvre a été conservée par un manuscrit de Prague [1] retrouvé et reproduit en facsimilé par F. X. Mathias [2]. Après la préface commence le tonaire proprement dit : *Primus tonus quatuor habet loca seu literas iniciales scil. C D F a...* Chaque différence fait l'objet d'une subdivision avec commentaire explicatif. Quant aux exemples, Jacques de Königshofen fait appel à des pièces classiques, mais encore à des pièces de seconde époque, voire même à des pièces « récentes », notamment en tritus : antienne *O sacrum convivium* de l'office du Saint-Sacrement, adopté à la cathédrale de Strasbourg en 1315-1318 ; l'antienne *Sanctus,* de l'office de la Sainte-Trinité, qui a servi de modèle au *Sanctus* de la Messe IX [3], composé au XIII-XIVe siècle en Allemagne, enfin antienne *Ave Regina coelorum* (à mélodie ornée).

En somme, le travail de Königshofen répond à une nécessité du moment : cet ouvrage de circonstance, fidèle à la tradition classique du plain-chant, nous livre l'état du chant liturgique à Strasbourg au tournant du XIV-XVe siècle.

En Italie, c'est Marchetto de Padoue qui domine l'enseignement de la musique au XIVe siècle : son *Lucidarium in arte musicae planae* (1317-1318) et son *Pomerium in arte musicae mensuratae* (1318-1319), composés à Césène et à Vérone, ont connu une large diffusion dans la péninsule [4]. Le premier de ces deux ouvrages expose la théorie des huit tons du chant grégorien dans un cadre des plus classiques : l'auteur puise dans le « Dialogue sur la musique » du XIe siècle la liste des divers *principia* possibles pour chaque ton (GS.III 107 ss.).

3. Le tonaire des théoriciens du XVe et du XVIe siècle.

Prosdocimo de Beldemnadis était compatriote de Marchetto : il réfuta les théories du *Lucidarium* dans son *Tractatus musicae speculativae,* en 1425. Auparavant, Prosdocimo avait composé un *Tractatus planae musicae,* en 1412, dont il fit une seconde rédaction après

1. Prague, Universitni Knihovna XI E 9 : catal. Truhlár II, p. 57, nº 2056.
2. Fr. Xaver Mathias, *Der Strasburger Chronist Königshofen als Choralist : sein Tonarius* (Graz, 1903). — *Phototypische Wiedergabe des Königshofenschen Tonarius in Cod. XI E. 9 der Prager Universitätsbibl.* (Graz, 1903).
3. Sur l'origine et la diffusion de ce *Sanctus,* voir P. J. Thannabaur, *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11.bis 16. Jahrhunderts* (München, 1962), p. 125, nº 33.
4. Cf. *The Th.*II, 141-142 ; art. « Marchetto da Padova » (H. Hüschen), MGG., t. VIII, c. 1626-29. Ed. du *Pomerium* dans CSM.6 (G. Vecchi).

1425. Ce traité, qui est conservé par deux manuscrits italiens, est malheureusement inédit [1].

La *Summula* d'Henri Helene, conservée dans un manuscrit de la Marciana, du xv[e] siècle (voir p. 345 n. 2 est également inédite : la partie théorique de ce traité consacrée aux huit tons est intitulée *Tonarius.* Le terme tonaire s'est étendu au traité sur les tons : l'évolution est identique en Angleterre avec John Wylde qui désigne la seconde partie de son traité concernant les tons du terme *Tonale* (voir p. 345).

L'œuvre d'Ugolino d'Orvieto, très importante, est mieux connue que les précédentes grâce à une édition intégrale. Ugolino est né à Forli [2] en 1380. Archidiacre de Saint-Croce à Forli, puis curé de Saint-Antonio di Rivaldini à Forli. A la suite des troubles et violences qui se succèdent durant le Quattrocento, Ugolino se réfugie à Ferrare en 1430 et assure à la cathédrale la fonction de chantre « *modulandi peritissimus* ». Il meurt peu après 1457.

Ugolino nous a laissé un tonaire au premier livre de son important traité *Declaratio Musicae Disciplinae* [3] : l'ouvrage a connu un certain succès puisqu'il nous est parvenu dans une dizaine de manuscrits [4]. Comme dans le *Speculum* de Jacques de Liège, le traité devient tonaire à partir du chap. LXIV du premier livre : un tonaire considérable dont chaque différence forme un chapitre et qui apporte d'innombrables exemples [5].

Remarquons au préalable qu'Ugolino emploie toujours le terme *tropus* et non *tonus* (ou *modus*) dans les chapitres commentant le

---

1. Bologna, Civico Museo bibliografico Musicale A 56 (xv[e] s.), ff. 58-67 : F. A. GALLO, *La tradizione dei Trattati musicali di Prosdocimo de Beldemandis* (Bologna, 1964, Biblioteca di Quadrivium, Serie musicologica 5), p. 12 ; Cremona, Bibl.Governativa 238 (xv[e] s.), ff. 2-9 : *ibid.*, p. 17. A la fin de cette monographie extraite de la revue *Quadrivium* (VI, 1964, pp. 57-84), l'auteur donne la table chronologique des œuvres de Prosdocimo et leurs sources.

2. Albert SEAY, *Ugolino of Orvieto, Theorist and Composer* : *Musica Disciplina* IX, 1955, pp. 111-166 (addenda), *ibid.*, XI, 1957, 126 133.

3. Ed. Albert SEAY, *Vgolini Vrbevetanis, Declaratio Musicae Disciplinae,* CSM.7 (Romae, 1959).

4. Rappel des mss. utilisés et décrits par A. SEAY (*art.* et *op. cit.*) ; Bressanone, Mus.Dioces. Cod.D.21 (ann. 1489) ; London, Br.Mus. add. 33519 (ann. 1477) qui appartint à Fr. Gaffurio ; Oxford, Bodl.Canon. Misc. 42 (xv[e] s.) ; Rome, B.Casan. 2151 (mil. xv[e] s.) ; Rome, Vatic.Rossi 455 (xv[e] mil.) ; Rome, Vat.lat. 5324 (xv ex.) ; Rome, Vat.Urbin.lat. 258 (ol. 1065), mil. xv[e] s. ; Turin, B.N. G IV 31 (ann. 1470) ; Florence, B.N.Magliabecchi XIX, 36 (xv ex.) : ce ms. n'a que le Livre I, mais contient aussi des traités de Jean Ottobi, le *Micrologus* de Guy et le Dialogue du Ps. Odon (cf. *The Th.*II, p. 34) ; Florence, Bibl.Laur., Conv. soppr. 388 (xv ex.). Stemma des relations des mss. : CSM.7, p. 11.

5. Les exemples occupent 22 pages du fascicule qui comporte les passages notés de la *Declaratio*, encarté à la fin du premier volume de l'édition Seay.

tonaire (ch. LXVI-CXXVIII). L'auteur traite d'abord des différences des antiennes (ch. LXVI-XCIV) et il donne en terminant une formule notée résumant les huit psalmodies : *Dulcis sonus est primus differentiis octo formatus*... (éd. Seay, n° 338). Ensuite, il traite des répons nocturnes, d'abord leur *initium* (ch. XCV-CII), puis leur finale en fonction du verset (ch. CIII-CXI) ; enfin de toutes les pièces de la Messe, ton par ton (ch. CXII-CXIX). Mais il revient — comme il l'avait fait pour les répons — sur la question de l'enchaînement de la finale du graduel avec son verset et celle de l'alleluia avec son verset (ch. CXX-CXXVII). Il classe ces pièces en différences — comme des antiennes ! — et termine son analyse par les traits (ch. CXXVIII).

Ugolino a cité dans son tonaire quantité de pièces appartenant pour la plupart au « fonds primitif » grégorien, mais en outre quelques-unes de ces pièces de « seconde époque » qui n'ont pas été composées suivant les mêmes normes que les pièces anciennes [1] ; plusieurs antiennes de l'office du Saint-Sacrement, attribué à saint Thomas d'Aquin ; les alleluia *Pie Pater Augustine* [2], et *Deus qui sedes* [3].

Il semble bien qu'Ugolino a composé lui-même son tonaire à l'aide d'un graduel et d'un antiphonaire : il n'a pas démarqué un tonaire plus ancien tel que le *De modorum formulis*. En effet, à propos du Ve ton, il remarque que « chez les Anciens, il y avait — dit-on — deux différences » [4]. Eut-il écrit la même remarque s'il avait eu sous les yeux un de ces vieux tonaires qui ont presque tous deux différences en Ve ton ?

Relevons une curieuse réflexion sur le VIIe ton « appelé *pascal* par les français » [5]. Il n'y a pas ici confusion avec le « ton pascal » de certains antiphonaires assez récents : cette qualification fait plutôt allusion à l'usage répété de ce ton dans les pièces du temps pascal, plus fréquemment qu'en d'autres périodes de l'année liturgique.

Quant au ton « pérégrin », il est classé, bien qu' « irrégulier » comme troisième différence du VIIIe ton (p. 130).

---

1. Le ℟. *Sint lumbi vestri* (qui fait l'objet d'un chap. distinct : cf. ch. CXXXI). V. l'ant. gallicane *Collegerunt* et le ℟. *Circumdederunt* (p. 191).

2. Ve ton (p. 160) : nous n'avons pu le retrouver dans les livres prémontrés. Il s'agit d'un alleluia rythmique, de même facture que ceux qu'Ul. CHEVALIER a cités dans son *Repert. hymnologicum* sous les nos 14198 et 41986.

3. Page 180, ce verset est d'origine italienne : K. H. SCHLAGER, *Themat. Katalog* n° 381. L'ant. *Mulier cum parit* (p. 124) semble bien italienne (cf. CAO III, n° 3817).

4. *Duas in antiquis dicitur habuisse differentias* (chap. LXXXIII, p. 122).

5. *Septimus tropus... a Grecis hypermixolydius nominatus, a Gallis vero paschalis* (p. 123).

Le tonaire d'Ugolino d'Orvieto est fort représentatif de l'époque où il fut composé, mais il est plus précieux pour l'histoire du répertoire en Italie centrale que pour celle de la théorie musicale.

Le *Compendium Musicale* de Nicolas de Capoue, ordonné prêtre en 1415, procède par questions et réponses [1]. Il traite rapidement des différences (de la Fage, p. 329), de la psalmodie, et des répons (pp. 332, 333). L'auteur mentionne le quatrain *Primus cum sexto...* (voir plus haut, p. 425) et *Primum suaviter tange cujus sunt octo differentiae* (de la Fage, p. 329).

Conrad de Saverne, prêtre séculier, enseigna la musique de 1460 à 1470 et il réforma la pratique du chant à Bâle, à Mayence et jusqu'à Würzbourg. Il a composé un *Novellus Musicae artis tractatus* [2], un *De modo bene cantandi choralem cantum*, qui fut traduit en allemand [3] et enfin un opuscule sur le monocorde. Comme pour Hugo de Reutlingen, la question du tonaire se pose à propos de son premier traité, transmis seulement par deux manuscrits :

PARIS, B.N. nouv. acq. lat. 661 (XVe s.), d'origine allemande, acquis par la B.N. en mai 1898. Après le traité, le manuscrit donne le tableau du contenu puis des exercices de vocalise pour débutants, les rudiments de la psalmodie avec enfin les *Neumae sive finales* (éd. Gümpel, pp. 236-239).

PARIS, B.N. lat. 16664 (fin XVe s.), manuscrit des franciscains de la Province de Saxe. Le *Tractatus* (f. 27-35) est suivi d'un tonaire tout différent du précédent : au fol. 35^v, sont transcrites les *Intonationes psalmorum secundum morem Coloniensis provinciae*, c'est-à-dire suivant l'usage franciscain de la province de Cologne : *Dixit Dominus... Benedictus Magnificat* (éd. Gümpel, pp. 243-244).

L'auteur a exposé avec clarté et brièveté la théorie des huit tons (Gümpel, pp. 218 ss.), les teneurs (*tenores*) psalmodiques, etc. et il a précisé tous les principes de la psalmodie. Les différences finales sont notées dans le cours de l'exposé (Gümpel, p. 222) : le tonaire des

---

1. Inc. *Cum igitur humana natura scire desiderat...* Ed. par A. de la Fage (*Diphtérographie Musicale*, pp. 308-338), d'après Rome, B.Casan. 1168 (anc. C VI 2). Ce traité se retrouve encore dans Florence, Ashburh. 1119 (XVe s.), f. 52, seulement la partie concernant le contrepoint ; Rome, B. Vallicel. B 83 (XVe s.), f. 56 : *The Th.*, II p. 91 ; Venise, B. Marciana lat. cl. VIII 82 (XVe s.), f. 1-29 : *The Th.*II, p. 128 ; Innsbruck, Univ. bibl. 962, f. 130^v.

2. K. W. GÜMPEL, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Wiesbaden, 1958, Akademie der Wiss. und der Lit., Abhdl. der Geistes und Sozialwissenschaftl. Klasse, Jhg. 1956, Nr. 4.

3. Ed. GÜMPEL, pp. 260-282 et 283-297.

deux manuscrits parisiens fait donc double emploi avec la doctrine exposée dans le traité ; ces tonaires ont été ajoutés à l'œuvre du maître, pour l'illustrer, la prolonger.

Les *neumae* ajoutés dans le ms. nouv. acq. lat. 661 sont également destinés à compléter la remarque du traité sur l'usage du *neuma* :

> *Alii vero modo* finales *dicuntur neumae illae sive* jubili *illi qui in fine antiphonarum addi et cantari solent in plerisque ecclesiis, secundum quod dicimus, quod quilibet tonus suam habet finalem, quas finales plerique* neumas *vocant. Quidam vero rudes vocant eas* caudas (éd. Gümpel, p. 223).

A la fin du XV[e] siècle, l'imprimerie va permettre une diffusion plus rapide et plus étendue des traités et des tonaires. Il est évidemment impossible de citer ici les incunables et imprimés du XVI[e] siècle relatifs à la théorie musicale [1]. Aussi, retiendrons-nous comme plus significatifs les seuls ouvrages qui contiennent un tonaire ou du moins un traité sur les tons énumérant les diverses différences psalmodiques [2] appuyées d'exemples du répertoire [3] :

FLORES MUSI/CAE OMNIS CANTUS / GREGORIANI [4], Strasbourg 1488.

DURAN Marcos... *Octo toni artis Musicae* [5], Sevilla 1492.

PRASBERG Balthasar, *Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio...* Bâle 1501.

TZWYUEL, *Tonarius qui vulgo « Primum querite » dicitur a Teodorico Tzwyuel de Montegaudio collectus et in ordinem redactus, continens in se neumas ac modulationes psalmodiae omnium modorum* [6]... Cologne 1505.

---

1. A. DAVIDSSON, *Bibliographie der Musiktheoretischen Drucke des 16. Jahrhunderts* (Baden-Baden, 1962) ; F. LESURE, *Écrits imprimés concernant la Musique* (RISM), 1971.

2. L'énumération des différences psalmodiques de chaque ton constitue l'élément formel de tout tonaire. Il est vrai que certains auteurs, par ex. Lampadius, Simon du Quesne [de Quercu], abandonnent la notion de différence, voire même critiquent leur intérêt, du point de vue de l'analyse musicale.

3. Pour le titre complet des ouvrages cités ici, voir la bibliographie à la fin de l'ouvrage.

4. Sur le tonaire annexé aux *Flores*, voir p. 434. Aux exemplaires imprimés cités par Gümpel, ajouter celui de Bruxelles (voir ci-dessus, p. 434, note 1) et celui de Zwickau décrit dans les *Beihefte zu den Monatshefte für Musikgeschichte*, 1893-1896, p. 161, n° 387.

5. Titre complet à la Bibliographie. Sur cette édition, voir HAEBLER, *Bibliografia iberica del sec. XV*, n° 237 ; Fr. VINDEL, *El arte tipografico en Sevilla y Granada durante el siglo XV* (Madrid, 1949), p. 151.

6. Titre complet à la Bibliographie. Exemplaire à Münster, Santini Bibliothek (ex. de 14 ff. 195 × 138 mm.). *Primum querite regnum Dei... Primi toni melodiam...* Psalmodies (*Dixit Dominus, Magnificat*) pour les Vêpres. Petite liste d'antiennes avec *Euouae*. Introïts, un répons avec verset *Gloria Patri*

WOLLICK (ou WOLQUIER) Nicolas, *Enchiridion Musices...*, Paris 1512.
Dans le livre III (*De tonis*), les antiennes-types traditionnelles ont été remplacées par des compositions nouvelles *O bone Pastor Nicolae...* (I[er] ton)... *Beata Barbara, da miseris...* (VII[e] ton), etc.

[Michaël MURIS] *Isagoge in Musicam sanctissimi Patris nostri Bernhardi...* Leipzig 1517. Cette édition comprend le tonaire de saint Bernard [1] et un *Appendix de inflexione psalmodiae octo tonorum secundum usum religionis Cistertianae.*

BURCHARD Udalrich, *Hortulus Musices...* Leipzig 1514. Édite les *tenores tonorum cum differentiis eorum*, les versets de répons nocturnes et la psalmodie d'introït.

A ces éditions spécialement consacrées à des tonaires, il serait nécessaire d'ajouter les innombrables traités imprimés au XVI[e] siècle qui rappellent les règles traditionnelles de la psalmodie : à côté des recherches en divers sens pour élargir le cadre traditionnel des huit modes, celles d'un Loriti (dit Glareanus) [2] ou d'un Zarlino [3], on maintient en pratique les huit tons psalmodiques traditionnels : ainsi, Nicolas Roggius suit la doctrine du suisse Glareanus sur la question des douze modes, mais il énumère les huit tons psalmodiques habituels. Il faut attendre la publication du *Compendium Musicale* de 1509 pour trouver enfin douze tons psalmodiques : les huit tons traditionnels (*octo toni regulares*) et les quatre supplémentaires (*irregulares sunt quatuor*).

Le quatrième et dernier est tout simplement le « pérégrin ». Mais quelle est la source des trois précédents que nous avons reproduits ici ?

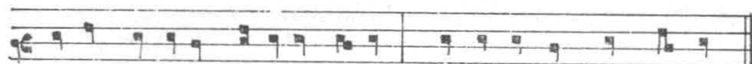
---

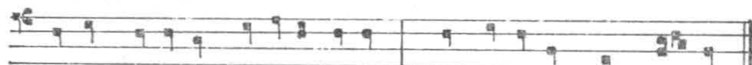
et même un verset d'Invitatoire. Sur l'auteur, voir W. KAISER, *Dietrich Tzwyuel und sein Musiktraktat « Introductorium Musicae practicae »*, Münster, 1513 (rééd. 1968), Marburger Beiträge zur Musikforschung, II.

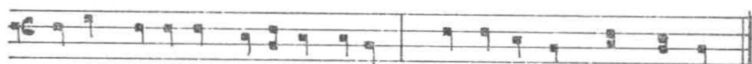
1. Voir ci-dessus, p. 334. Analyse du contenu de cette édition dans K. W. GÜMPEL, *Zur Interpretation... Tonale Sci. Bernardi...*, p. 29, n. 3.

2. *Dodecachordon* (Bâle, 1547) : Glarean est parti de Boèce (cf. H. POTIRON, *Boèce...*, p. 164) : il n'a pas connu les sources médiévales qui traitent des quatre modes « moyens » ou paraptères, sauf peut-être Bernon. Il a utilisé la *Practica Musicae* de Fr. Gaffurio et cite les antiennes-types composées par l'auteur milanais (cf. p. 416). — La *Scala Musicalis*, imprimée à Zell en 1583 (exemplaire à Einsiedeln, Musikbibl. ML.2152), se réclame du *Dodecachordon*. De même Nicolas Roggius, *Musicae practicae... elementa* (Nüremberg, 1566). Enfin, Johann Stobaeus, vers 1640, traite des *Toni, sive modi usitati duodecim* (Londres, Br.Mus.Sloane 1021, f. 99[v] : cf. HUGHES-HUGHES, *Catal.* III, p. 318).

3. *Istituzione Harmoniche* (Venezia, 1558), rééditées en phototypie. Sur la théorie, voir J. CHAILLEY, *L'imbroglio des modes* (Paris, 1960), pp. 70-71.







En France, la ligne traditionnelle se maintient tant bien que mal : le *De accentibus et tonis ecclesiasticis* de Pierre Bugny [1], prêtre du diocèse de Beauvais au XVIe siècle, contient encore les antiennes-types, les psalmodies habituelles les versets de répons et un tableau des muances : c'est sans doute un des plus récents « tonaires » connus.

Cependant, au cours du dernier quart du XVIIe siècle, le chant grégorien va connaître une éclipse presque totale avec l'invention du chant néo-gallican [2]. Il faut pourtant reconnaître que les compositeurs du plain chant musical, Nivers, Poisson, Lebeuf, malgré les bouleversements qu'ils ont imposés à la notation et au rythme, n'ont pas osé toucher à la psalmodie traditionnelle [3], trop ancrée dans les habitudes.

Les retouches portent seulement sur quelques médiantes et terminaisons. L'antiphonaire parisien [4] de 1681, réimprimé en 1690, est à cet égard très significatif : les *Rubricae generales* (imprimées... en noir !) traitent *De cantu, de octo tonis, de psalmodia, de neumate* [5].

---

1. Ms. Paris, B.N. lat. 1014 (XVIe s.) : Bibliothèque Nationale, *Catalogue général des manuscrits latins* I, p. 363.

2. Sur cette période moins connue de l'histoire musicale, voir les articles « Gallican (Néo-) » et « Plain-chant » de M. COCHERIL dans l'*Encyclopédie de la Musique* sous la dir. de Fr. Michel II (Paris, 1959), pp. 204-207 et III, pp. 450 ss.

3. Il est curieux de sentir quelle influence le traité cistercien *de Cantu* a exercé sur la formation des principes théoriques émis par les correcteurs néo-gallicans, en particulier Nivers. Plusieurs corrections de la psalmodie ont été faites au nom des principes du *De cantu*.

4. L'antiphonaire parisien de 1681 (exemplaire à la Sorbonne) n'a été tiré qu'à 240 exemplaires, d'après les papiers du Père Léonard cités dans *Bibl. de l'École des Chartes* CXXIV, 1966, p. 438.

5. Sur le maintien du *neuma*, remplacé par l'orgue les jours de fêtes, voir plus haut, p. 389. Dans le Vespéral de 1698 (ms. Paris, B.N.lat. 10497-10498), l'usage et la mélodie des neumes sont identiques aux indications de l'imprimé de 1681.

On a placé au début du premier ton l'ex-pérégrin (comme les cisterciens) et on a créé, dans les tons qui n'en comportaient pas, des terminaisons s'achevant sur la tonique du mode.

Plusieurs églises de France reprirent à leur compte le chant « parisien » quitte à introduire çà-et-là des modifications ou des remaniements plus ou moins profonds, ne serait-ce que dans la présentation. Ainsi, dans le *Breviarium Lexoviense,* imprimé à Paris en 1750, on distingue les *terminationes incompletae* — qui ne sont autres que les différences traditionnelles, des *terminationes completae* qui s'achèvent sur la tonique du mode. Mais l'ex-pérégrin repasse à la fin du premier ton. De même dans le Vespéral de Sisteron (Toulouse 1784).

Dans le Bréviaire parisien de Vintimille (éd. de 1736), les modifications sont plus sensibles : les tons psalmodiques reçoivent une étiquette pseudo-grecque, toute différente de celle qu'on pouvait lire dans les éditions antérieures (celle du Bréviaire de Lisieux, cité). Ainsi, l'ex-pérégrin est appelé *Hyperaeolius* et l'ancien protus authente devient *Hyperdorius,* son plagal *Hyperaeolius* ; le sixième ton à deux teneurs, qui se chantait encore aux Saluts du Saint-Sacrement avant guerre sur *Laudate Dominum omnes gentes* est l'*Hypoiastius.*

Enfin, un *Monitum* explique pourquoi les tons ont reçu une qualification complémentaire (*Mesopycni, Barypicni...*) qui caractérise la place du demi-ton dans le tétracorde inférieur.

Ces quelques exemples pris au hasard d'éditions dont nous disposons, montrent à quel point ces divergences d'une église à l'autre créaient la confusion dans les *Règles de la psalmodie,* survivances défigurées des tonaires médiévaux. Une restauration du chant traditionnel imposait un retour rigoureux aux sources, théoriques et pratiques, de l'antique chant grégorien. Mais si au début de la restauration grégorienne on se contenta de consulter les antiphonaires, on s'aperçut bientôt, en 1859, avec de Coussemaker, de la nécessité d'étudier les tonaires : d'où la collection de traités et de tonaires publiée par le savant musicologue de 1864 à 1876.

En 1900, Dom Mocquereau avait exprimé, lui aussi, cette nécessité du tonaire pour une restitution rigoureuse des lois de la psalmodie. Pourtant, cette collection projetée n'est jamais sortie. Pour la restitution de la psalmodie, on s'est contenté des antiphonaires, du *Cantorinus* et de certains exemples donnés par Coussemaker : il s'en est suivi quelques inexactitudes et innovations [1] qu'une consultation des principaux tonaires eût évitées.

---

1. L'Antiphonaire monastique de 1934 a créé un Ve ton solennel pour le *Magnificat,* alors que — suivant Jacques de Liège (CS.II 352 B) et le témoi-

Pour la restitution de leur antiphonaire, les bénédictins de la Congrégation helvétique ont puisé dans les antiphonaires de Suisse et d'Allemagne rhénane et ils ont gardé le système littéral d'indication des tons et des différences conforme aux anciens tonaires. La comparaison des deux antiphonaires tendrait à prouver que la restitution d'une tradition locale est plus facile à atteindre que la tradition « primitive » et « authentique » de l'Antiphonaire grégorien...

---

gnage négatif des tonaires — il n'existe aucun ton solennel en Tritus authente. — En outre, le « ton irrégulier » (pour les ant. du Psautier) est un emprunt au chant ambrosien, qu'on ne rencontre jamais dans les tonaires. Sur ces divers points, voir ci-dessus, p. 390, note 2.

CONCLUSIONS

A l'origine, le tonaire est d'abord un livre de musique pratique qui, à une époque où il n'existe encore aucune notation musicale, intéresse au premier chef la formation du *cantor* : pour aider le chantre à retenir les diverses formules des différences psalmodiques, il était nécessaire de classer les antiennes non seulement par tons, mais par différences : les antiennes étant énumérées dans chaque catégorie suivant l'ordre liturgique — voire même, plus tard, suivant un ordre alphabétique — il était facile pour le chantre qui faisait la *recordatio* de les retrouver. Ainsi, le « tonaire carolingien », connu par quatre témoins, nous fournit le meilleur exemple de ce que devait être à l'origine ce livret que nous dénommons « tonaire ».

Si le livre lui-même est ancien — le modèle du tonaire carolingien remonterait à 830 — son nom est plus récent : le terme *tonarius, tonale* n'apparaît pas avant le xe siècle et encore est-il souvent concurrencé, lorsqu'un titre est employé, par le simple terme *Toni* ou *Incipiunt toni*.

Si le terme *tonale-tonarius* se relève parfois dans les anciens catalogues de bibliothèques, on le chercherait en vain dans les listes anciennes ou modernes de livres liturgiques. De ce fait, le tonaire donne l'impression d'une classe de livre qui, tout en appartenant à la Liturgie et à l'*Ars Musica,* n'a jamais pu acquérir ses droits à part entière ni dans la bibliothèque liturgique — il figure aussi bien dans l'antiphonaire que dans le tropaire ou dans les « varia » — ni dans celle des Arts libéraux. Et pourtant, le tonaire a intéressé le *musicus* depuis l'époque carolingienne : il lui a fourni par sa seule terminologie des huit tons, thème à gloses et à commentaires.

Réginon de Prüm n'est pas le premier théoricien qui a modifié le tonaire : les premières réductions de différences psalmodiques apparaissent dans certains tonaires du cycle de l'*Enchiriadis* et c'est la *Commemoratio brevis* qui entreprend la première modification dans le choix d'un ton psalmodique en classant les antiennes du type

Benedicta tu en protus plagal : ainsi s'amorce une correction systématique, la première, ouvrant la porte à d'autres corrections du même genre et à l'esprit de système remodelant au nom des principes une grande partie des mélodies traditionnelles.

D'ailleurs cette interaction de la pratique sur la théorie et, en retour, de la théorie sur la pratique est un phénomène qui peut se contrôler dans plus d'un tonaire, notamment lorsque la tradition nous a conservé, pour une même église, des livres de théorie (traités et tonaires) et des livres d'usage pratique (antiphonaires et graduels) : ainsi par exemple à Plaisance ou dans l'Ordre cistercien.

Ces constatations expliquent comment le tonaire a pris pied dans les recueils de théoriciens et y a acquis une place de plus en plus prépondérante : plus on avance dans le Moyen-Age, de l'époque carolingienne vers la Renaissance, plus on retrouve fréquemment le tonaire accolé aux traités théoriques. En outre, le tonaire devient le chapitre obligatoire de tout Traité de musique, surtout à partir du XIIIe siècle : les plus beaux exemples du genre sont le *Speculum Musicae* de Jacques de Liège et la *Declaratio Musicae Disciplinae* d'Ugolino d'Orvieto. Ces tonaires, qui utilisent des sources très diverses, ne se rattachent pas précisément à un type de tonaire plus ancien : ils sont composés de toutes pièces.

Et les anciens tonaires autochtones ? Sont-ils aussi des compositions indépendantes ou dérivent-ils d'un tonaire primitif analogue au « tonaire carolingien » ? A plusieurs reprises, nous avons regroupé les tonaires locaux et avons pu remonter vers un archétype des manuscrits conservés : mais ces archétypes, sont-ils indépendants ou bien peuvent-ils s'articuler entre eux ? Le « tonaire carolingien » serait-il la source de toutes les traditions particulières ?

A la fin du chapitre IV, sur les tonaires aquitains, nous avons déjà soulevé ce problème. Au terme de notre enquête, nous ne savons pas davantage comment les divers groupes se rattachent au tonaire archétype de toute la tradition ! Mais ce tonaire archétype ne serait-il pas une vue de l'esprit, une chimère inexistante ?

Réginon de Prüm nous a expliqué comment il a composé son tonaire à partir de l'antiphonaire : le même procédé ne s'est-il pas renouvelé bien des fois ? Et comme la tradition de l'antiphonaire est fondamentalement la même partout, les tonaires qui recueillent les différences dans l'antiphonaire arrivent tous à un nombre de différences assez voisin, tout en étant en désaccord sur l'ordre d'énumération de ces différences : ces divergences d'ordre sont normales, car des initiatives isolées ne sauraient évidemment aboutir au même résultat dans la manière d'ordonner plus de trente différences...

C'est ainsi qu'à l'origine de chaque tradition, par ex., dans le Sud-Ouest de la France, en Italie, en Allemagne, on découvre un tonaire composé d'après un antiphonaire reçu à l'époque carolingienne, mais enrichi d'offices et de pièces de composition locale : offices des saints patrons du diocèse, versets d'alleluia adaptés à des modèles anciens, mélodies régionales pour les communions évangéliques, etc. Il ne saurait être question d'archétype pour toute la tradition manuscrite des tonaires.

La même conclusion découle de l'examen du ton adopté pour certaines pièces dont le classement a toujours été sujet à controverse : lorsque le tonaire a été copié sur un autre tonaire, il apporte parfois une tradition différente de la tradition locale, dont on ne tient pas compte en pratique ; ou bien, sur ces cas litigieux, le copiste modifie son modèle en fonction des usages locaux : mais lorsque le copiste fait des modifications de ce genre, ses changements causent parfois des doublets par omission des suppressions.

C'est le copiste qui est souvent responsable de la réduction du grand tonaire : la transcription de ces longues listes de pièces le fatiguent ou l'importunent. Il les réduit donc à quelques exemples : *pauca exempla sufficiunt, paucula exempla*... Mais si cette explication peut se vérifier sur nombre de cas, même sans les « aveux » du responsable, elle ne saurait rendre compte de l'abréviation du tonaire, en France notamment, dès le VIIIe siècle : le plus ancien de nos témoins est un tonaire abrégé du graduel ! On peut même dire, dans l'état actuel de la tradition manuscrite, qu'en France nous ne connaissons pas de tonaire complet du VIIIe au XIe siècle : le « tonaire carolingien » de Metz 351, de la fin du IXe siècle, a été reproduit à l'Est, mais il ne semble pas avoir été recopié en France (à s'en tenir aux sources conservées). Le seul tonaire complet est le tonaire de Guillaume de Volpiano, connu dans son intégrité par un seul manuscrit du XIIIe siècle. En Italie, le *de modorum formulis* de l'Abbé Odon, qui devait — selon la recommandation de son auteur — être consulté et étudié chaque jour, *quotidie*, a été réduit dans de fortes proportions par plusieurs manuscrits.

Que penser de cet état de fait ? Les tonaires subsistants ne sont-ils que des récapitulations de tonaires plus complets ? Ou encore, le tonaire a-t-il été considéré comme un abrégé de la théorie musicale, comme un cadre que quelques exemples suffisaient à remplir ? Cette explication n'est valable que dans l'hypothèse où l'on admet que les chantres faisaient la *recordatio* dans des antiphonaires et des graduels pourvus de différences neumées, mais elle n'est sans doute pas la clé qui donne la solution définitive du problème.

Complet ou abrégé, le tonaire a tenu une grande place dans la vie musicale au Moyen-Age : les tonaires illustrés ont servi de modèle aux sculpteurs des chapiteaux de Cluny et d'Autun : les textes gravés autour des motifs des chapiteaux de la grande abbaye s'inspirent du même esprit qui a dicté les allégories des huit antiennes-types : *Primum querite... Octo sunt.*

Certaines de ces antiennes sont passées dans le drame liturgique. Leur long mélisme final, issu des formules échématiques byzantines entrées dans les tonaires au cours du IXe siècle, est entré dans l'usage liturgique au cours du XIIe siècle. Enfin, aux jours de fêtes, la dernière antienne des grandes Heures de l'office était prolongée par un *neuma*. Ce *neuma* ou *cauda* fut pris comme « tenor » dans certains motets du XIIIe siècle et de l'*Ars nova*. Plus tard, il fut remplacé, les jours de fêtes solennelles, par le jeu de l'orgue.

N'est-ce pas là une singulière destinée pour le tonaire ? Mais sans doute est-ce moins cette période de son évolution qui nous intéresse que celle de son origine. Souvent, on s'est demandé quelle était l'origine des huit tons en Occident. Le tonaire n'apporte pas une réponse directe à cette question qui relève plutôt de l'analyse historico-musicale du répertoire, abordée suivant des méthodes différentes par J. Chailley et J. Claire. Les tonaires apportent seulement à la solution du problème deux éléments : la terminologie et une datation.

A la fin du VIIIe siècle, c'est-à-dire à l'époque même de la transcription des plus anciens monuments grégoriens (non notés), nous constatons dans les tonaires l'apparition d'une terminologie de saveur byzantino-latine : cette terminologie appartient exclusivement à ce système musical grégorien dans lequel la psalmodie antiphonée est organisée avec clarté et logique. Cette organisation admirablement simple de l'Octoëchos latin, ce cadre des huit tons plus rigide que l'antiphonie primitive de style ambrosien, a dû naître en Occident : mais dans quelle mesure et par quelles voies a-t-il été inspiré par l'Octoëchos byzantin ? Ce n'est pas le lieu d'en débattre. Il nous suffira de retenir, en conclusion à cette étude sur les tonaires, que la régularisation de l'antique chant romain venait juste de s'achever, grâce à l'adoption du système des huit tons, au moment même où les premiers Carolingiens, tentant de supprimer les divers répertoires gallicans, imposaient à l'Empire d'Occident le chant et la liturgie qui se réclamaient du nom glorieux de saint Grégoire-le-Grand.

ADDENDA ET CORRIGENDA

p. 36 (et 82) : Sur les tons paraptères ou moyens voir la note de C. Floros, *Universale Neumenkunde* II (Kassel 1970), pp. 241-249.

p. 74, note 1 : Analyse liturgique du tonaire de Réginon et des mss. Trèves 1245/597, Leipzig Rep. I 93 dans l'ouvrage de Ad. Kurzeja, *Der älteste Liber Ordinarius der Trierer Domkirche* (Münster in W. 1970), Liturgiegesch. Quellen und Forsch. 52.

p. 129 (Chap. IV : Tonaires aquitains) : La transcription des tonaires aquitains de la B.N. de Paris a été faite par G. Beyssac et se trouve dans ses papiers conservés au Foyer St. Benoît du Bouveret, Lac Léman.

p. 129, n. 2 : La mesure du ms. de Madrid, B.N. 9088 a été éditée par K. J. Sachs, *Mensura fistularum, Die Mensurierung der Orgelpfeifen im MA.* (Stuttgart 1970), p. 59.

p. 166 : Le prologue du Dialogue — qui ne figure que dans quelques manuscrits — est dû également à un auteur italien : M. Huglo, *Der Prolog des Odo zugeschriebenen « Dialogus de Musica »* : *Archiv f. Musikw.* XXVIII, 1971, 134-146.

pp. 227 et 344 : L'édition du traité d'Amerus est préparée par F. A. Gallo pour le CSM.

p. 299, n. 4 : Aux manuscrits découverts depuis l'édition du CSM, ajouter le ms. de Cracovie, Bibl. Jagell 1861 découvert par F. A. Gallo.

p. 329 : Les formules musicales du tonaire de Montpellier ont été analysées grâce à l'ordinateur par le Prof. Finn Egeland Hansen de l'Université d'Aarhus (travaux en cours). Sur l'analyse modale par ordinateur, voir H. Kupper, *Statistiche Untersuchungen zur Modusstruktur der Gregorianik*, Regensburg 1970.

pp. 333 et 358 : Parmi les pièces relatives au chant cistercien attribuées à saint Bernard, il faut mentionner le Prologue *Sicut notatores antiphonariorum...* (P.L. CLXXXII, 1151-1154) qui figure dans certains graduels de l'Ordre : le graduel des Feuillants de Paris (B.N. lat. 17328, fol. A, XIIe s.) et celui de la région de Lucques (Paris, B.N. nouv. acq. lat. 2605, f. 1 ; *Commonitorium sancti Bernardi*).

p. 361 : Sur le ms. 20 d'Heiligenkreuz, voir Fr. Walliser, *Cisterzienser Buchkunst* (Heiligenkreuz-Wien 1969), p. 39 ; Farbbild 3, Abb. 77-83. Sur le ms. 65, *ibid.* p. 38 et Abb. 70.

p. 362 : Le prologue *Praemunitos* figure aussi dans le ms. de Berlin, Staatsbibl. lat. 4° 261, f. 24 (voir *Rev. de Musicol.* LV, 1969, p. 80) et dans celui de Pesaro 1336 (voir ci-dessous), f. 15.

p. 367 : Le Psautier cistercien de Salem (Karlsruhe, S. Geo 20, XIVe s., f. 144^v *Sequuntur toni*) donne les formules mnémoniques de la psalmodie : *Adam primus homo, Noe secundus... Sed octo sunt partes.*

p. 389 : Au témoignage des antiphonaires concernant le *neuma*, ajouter les deux antiphonaires de Wolfenbüttel, Niedersächs. Archiv B. 199, f. 62 et B. 200, f. 56ᵛ (notation de l'Allemagne de l'Est, XIV-XVᵉ s.) qui donnent la mélodie du neuma notée au dessus des mots *Primus, Secundus... Octavus*. De même au chapitre *de neumis* du tonaire de Königshofen (Prague XI E 9, f. 236ᵛ-237) : voir ci-dessus pp. 435-436.

p. 414 : Le ms. contenant le traité et le début du tonaire de Guido Fabe est celui de Berlin lat. 4° 261. Le Prof. F. A. Gallo a retrouvé le même traité dans le ms. de Pesaro, Bibl. Com. 1336, f. 14.

p. 415 : Aux mss. italiens cités, ajouter Lucca, Bibl. Governativa 1465 (XVIᵉ s.), ff. 59-64ᵛ (La formule *Primus tonus...* est suivie de la formule *Primum suaviter tange*) et Siena, Bibl. com. F IX 9 (XVIIᵉ s.), fol. 76-79.

p. 417 : Aux mss. français, ajouter le Missel de Corbie (Amiens, Bibl. mun. 162, XIVᵉ s., f. 113), décrit par H. HOFMANN-BRANDT dans *Festscrift Bruno Stäblein* (Kassel 1967), pp. 109-115, en part. p. 114.

p. 425 : Le bréviaire d'Aquilée mentionné porte actuellement la cote Lat. III 156 (colloc. 2933).

p. 427 (en bas) : Ajouter Lübeck, Stadtbibl. Th. lat. 186, Psautier Hymnaire du XVᵉ s., ms. photographié par le Dr. Stäblein avant les destructions de la deuxième guerre mondiale : fol. 275 : *Primum quaerite* et psalmodies.

RÉPERTOIRES BIBLIOGRAPHIQUES

I

LISTE NUMÉRIQUE

des tonaires, traités de théorie musicale et manuscrits liturgiques portant des indications tonales.

TABLE DES SIGLES :

A la suite de la cote de dépôt, la nature du manuscrit est indiquée au moyen de sigles empruntés presque tous à la liste établie dans la *Paléographie Musicale*, t. XV, p. 87 : ainsi, cette table fera connaître du premier coup d'œil dans quel genre de livre s'insère le tonaire (To) ou les indications tonales (t), les formules mnémoniques isolées (fml), etc. qui ont fait l'objet des descriptions de l'inventaire.

A = Antiphonaire.
add = addition.
B = Bréviaire.
Cl = Collectaire.
Cn = Cantionale.
Co = Coutumier.
Ct = Cantatorium.
D = Diurnal.
div = divers (recueil d'ouvr. —).
ep = epistolae (sci. Pauli, etc.).
f g = feuillet de garde.
fml = formule mnémonique des VIII tons.
frg = fragment(s).
G = Graduel.
H = Hymnaire (cf. Ps.).
Hm = Homéliaire.
L = Lectionnaire (y compris *Vitae sanctorum*).
M = Missel.
mt = motet(s).
Od = Ordinaire liturgique.
ofi = office isolé.
Pa = Patristica (écrits patristiq.).
Pc = Processionnal.
Pf = Pontifical.
Pr = Prosaire (-Tropaire).
Ps = Psautier (-Hymnaire).
pr = preces, prières (« Heures »).
R = Responsorial.
S = Sacramentaire.
t = indications tonales (chiffrées ou littérales).
Th = Théoriciens de l'*Ars Musica* (recueil d'écrits de — ou ouvrage isolé).
To = Tonaire.
Tr = Tropaire (cf. Pr).
tr = traités (de musique et de diverses sciences).
V = Versiculaire.
\+ = ajouté, addition.

Les références données à chaque cote de manuscrit se rapportent aux pages de l'ouvrage, que le manuscrit soit décrit dans le texte ou seulement mentionné en note en bas de page. Les graduels et antiphonaires cités çà et là pour localiser les pièces rares n'ont pas été relevés dans cette table.

II

LISTE ALPHABÉTIQUE DES TONAIRES IMPRIMÉS

AIGUINO DA BRESSA, Illuminato. La illuminata di tutti i tuoni di canto fermo, con alcuni bellissimi secreti, non d'altrui più scritti. Venezia 1562.

BERNARD (saint-). Isagoge in Musicam Sanctissimi Patris nostri Bernhardi... Leipzig 1517 (fol. Biiij^{v}-Diiij^{v}, tonaire).

— Tonale sancti Bernardi : GS. II, 265-277 ; P.L. CLXXXII, c. 1154 ss.

BERNON de REICHENAU [Tonarius] : GS. II 79-91.

BONAVENTURA de BRESCIA. Regulae Musicae planae, Venezia 1545 (première éd. 1510) : p. B iij, *De primo tono* (titre des chapitres en latin, texte en italien).

BOURGEOIS, Louis. Le Droict chemin de Musique, composé par Loys Bourgeois, avec la manière de chanter les Pseaumes par usage ou ruse [= *musica ficta*]... Genève 1550 (psaumes en français).

BURCHARD, Ulrich. Hortulus musices practice omnibus divino Gregoriani concentus modulose oblectaturis tam jucundus quam proficuus... Leipzig 1514. (*Tenores tonorum cum differentiis eorum*).

Cantorinus ad eorum instructionem qui cantum ad chorum pertinentem... in quo facilis modus est additum ad discendam manum ac tonos psalmorum. Venezia 1540... 1550... 1566.

Cantus monastici formula noviter impressa ac in melius redacta... Cantorinus et processionarius per totum annum. Venezia 1535.

COCHLAEUS [Dobneck] Johannes. Primus de musicis elementis, Secundus de musica gregoriana, Tertius de octo tonis meli, Quartus de musica mensurali. Nürnberg 1511 (reproduit dans le Tetrachordum Musices).

— Tetrachordum Musices. Nürnberg 1512... 1520... (fol. C iij : *Formula primi toni... Sequuntur tenores antiphonarum cum differentiis... Sequuntur exempla psalmodiarum...*)

Compendium musices. Venezia 1499 (8 ff. A la fin, *Primus cum sexto...*)

Compendium musices confectum ad faciliorem instructionem cantum choralem discentium necnon ad introductionem hujus libelli qui « Cantorinus » dicitur : omnibus divino cultui deditis... Venezia 1509... 1513 (f. 17 « Cantorinus » : ... f. 25 *Octo toni regulares...* f. 26^{v} *Toni irregulares.*

Corbie (tonaire de —) : éd. HESBERT. Antiphonale Missarum sextuplex (Bruxelles 1935), pp. CXXIII-CXXVI.

DANDIN, Laurent. Instruction pour apprendre à chanter à quetre parties selon le Plain-chant les Pseaumes et Cantiques ensemble, les Antiphones et Pneumes qui se chantent ordinairement aux églises suyvant les huict tons usitez en icelles. Caen 1582.

DURAN Marcos. « Lux Bella ». Ars cantus plani composita brevissimi compendio Lux Bella nuncupata... clarissimo dno. Petro Ximenes dedicata. Sevilla 1492 (f. b[1] *Incipiunt octo toni artis musicae a patre sanctissimo Gregorio ordinati et compositi qui quodam modo sunt claves Musicae artis...*)

Enchiridion. Utilissimum gregorianae psalmodiae enchiridion tonorum artem et regulas aperte demonstrans. Paris, ca. 1530.

FABER, Heinrich. Compendiolum musicae pro incipientibus conscriptum Nürnberg 1548... 1561.

— Compendium Musicae, cum compendiolo recognito, cui in usum Academiae Argentoratensis, cum vulgaribus tonorum psalmodiis, cantica ecclesiastica tria, quaternis vocibus a M. Davide Wolckensteinio composita, adjecta sunt. Strassburg 1548... 1596.

Familiaris clericorum. Venetiis 1517 (f. 1-16^v *Compendium musices*, 1513).

FERRER, Pedro. Intonario general para todos las yglesias de España. Zaragoza 1548. (IIe Partie, xxxvi-xl, *Psalmus primi toni...*).

FINCK, Herrmann. Practica musica exempla variorum signorum... judicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens. Wittenberg 1556.

FRUTOLF de Michelsberg [Tonarius] : éd. C. VIVELL, Frutolfi Breviarium de Musica et Tonarius, Wien 1919, pp. 113-183.

GAFFURIO, Franchino. Practica Musicae utriusque cantus... quatuor libris modulatissima... Milano 1496... Brescia 1502...

GLAREANUS [Loriti] Heinrich. Dodecachordon. Basel 1547.

GUY d'AREZZO (attribué à —) De modorum formulis : CS. II 81-109.

HOFFMANN, Eucharius. Doctrina de tonis seu modis musicis quae a praestantissima et utilissima musicae pars... ex vetustissimis musicis. Greifswald 1582.

Intonatio variarum rerum in choro et in altari cantandarum iuxta approbatum alme Sedis Urgelline ritum (s.l., s.d., XVIe s.).

JEAN d'AFFLIGHEM [Tonarius] : éd. J. SMITS VAN WAESBERGHE, CSM. 1, pp. 163-200.

LAMPADIUS. Compendium Musices, tam figurati quam plani cantus ad formam Dialogi... praeterea additæ sunt formulæ intonandi psalmos. Bern 1537.

Metz (tonaire de —) : éd. LIPPHARDT. Der karoling. Tonar von Metz, 1965, pp. 13-62.

Musica choralis compendiosa methodo exhibita ordinis s. Francisci tyronibus ex probatis authoribus succincto et facili stylo collecta ad fundamentalem hujus cantus cognitionem perveniendi. Olmütz 1666.

Musica choralis franciscana tripliciter divina in medullam cantus gregoriani sive ejusdem principia generalia : in cantorale tonorum communium in provincia FF. Minorum Recoll. Coloniensi usitatorum... Köln 1726.

ODON [Ps. —]. Intonarium a Domno Octone abbate diligenter examinatum et ordinatum a Guidone sanctissimo monacho, optimo musico, examinatum, probatum... CS. II 117-142.

ODON (Abbé —) : GS. I 248-249 + CS. II 81 B-109.

ODORANNUS de Sens. Formulae regularium modorum : transcr. M. HUGLO, dans l'édition des œuvres d'Odorannus de Sens par R. H. BAUTIER (Sources d'Histoire médiévale, publiées par l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Paris 1971).

PRASPERG, Balthasar. Clarissima plane atque choralis musicae interpretatio... cum certissimis regulis atque exemplorum anotacionibus et figuris... Basel 1501 (fol. B viij : *Sequitur nunc de tonis et eorum differentiis...*).

Processionale fratrum Minorum Seraphici Ordinis S. P. Francisci conventualium almae provinciae Coloniensis continens diversa responsoria... una cum fundamentali cantus choralis instructio... a R. P. Francisco Wissingh, Editio tertia, Coloniae Aggr. 1748.

Processionarium Ordinis Fratrum Predicatorum... Venetiis 1560 (première ? éd. 1509. L'éd. de 1560 donne la « main musicale » et les tons psalmodiques).

De QUERCU, Simon. Opusculum musices perquam brevissimum de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans... Wien 1509.

Reichenau (tonaire de —) : éd. SOWA, Quellen zur Transformation... 1935, pp. 81-154.

RÉGINON de Prüm. Octo toni Musicae artis cum suis differentiis : CS. II, pp. 3-73.

ROGGIUS, Nicolaus. Musicae practicae sive artis canendi elementa modorumque musicorum doctrina quaestionibus breviter et perspicue exposita. Nürnberg 1566.

Sarum (tonaire de —) : éd. FRERE, The Use of Sarum, vol. II (1898), pp. 237 ss.

SPANGENBERG, Joannes. Questiones Musicae in usum scholae Northusianae... Norimbergae 1536.

+ SPECHTSHART (Hugo — von Reutlingen). Flores Musi/cae omnis cãtus / gregoriani. Argentinae 1488. (Fol. [Hiv]v et ss. tonaire, reproduit dans l'éd. Gümpel, pp. 159 [109] ss.)

TZWYUEL, Theodoric. Tonarius qui vulgo « Primum querite » dicitur a Theodorico Tzwyuel collectus et in ordinem redactus, continens in se neumas ac modulationes omnium modorum et versuum responsoriorum nocturnalium cum suis Gloria Patri atque formulam ipsius Venite exultemus... Coloniae Aggr. 1505 (ou 1515).

UDALSCALC d'Augsbourg. Registrum tonorum : ed. STEICHELE dans Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg II, 1856, 69-78.

UGOLINO d'Orvieto. [Tonaire] : éd. A. SEAY dans CSM. 7, pp. 102 ss.

Winchester (tonaire de —) : éd. FRERE, The Winchester Troper, 1894, pp. 62 ss.

WOLLICK (Wolquier), Nicolas. Opus aureum musice castigatissimum de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans omnibus cantu oblectantibus... Köln 1501.

— Enchiridion Musices Nicolai Wollici Barroducensis de gregoriana et figurativa atque contrapuncto... omnibus cantu oblectantibus perutile et necessarium... Parisiis 1512. (*Incipit liber tertius qui est de tonis. Nicolai Wollici de Sororis villa ad suos scolasticos Metenses diatonica prefatio*).

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages et articles concernant les tonaires.

BECKER, A. Ein Erfurter Traktat über gregorianische Musik : Archiv für Musikwissenschaft I (1918-1919), pp. 145-165.

BOMM, Urbanus. Der Wechsel der Modalktätsbestimmung in der Tradition der Messgesänge des IX. bis XIII. Jahrhundert und sein Einfluss auf die Tradition Ihrer Melodien. Einsiedeln 1929.

CHAILLEY, Jacques. « Alia Musica », Traité de Musique du IXe siècle. Édition critique commentée avec une introduction sur l'origine de la nomenclature modale pseudo-grecque au Moyen-Age, Paris 1965. Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, no 6.

COUSSEMAKER, Edmond de —. Scriptorum de Musica Medii Aevi novam seriem..., t. II, Paris 1867 (édite plusieurs tonaires).

COCHERIL, Maur. Le « Tonale sancti Bernardi » et la définition du ton : Citeaux, Commentarii cistercienses XIII, 1962, 35-66.

HABERL, F. Il tonario di Reginone di Prüm, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1937 (dactylographié, 32 p.).

HUGLO, Michel. Un tonaire du Graduel de la fin du VIIIe siècle (Paris, B.N. lat. 13159) : Revue grégorienne XXXI, 1952, 176-186 ; 224-233.

— Le tonaire de Saint-Bénigne de Dijon : Annales musicologiques IV, 1956, pp. 7-23.

— art. « Tonaires » dans Le Graduel romain, édition critique, II. Les Sources (Solesmes 1957), pp. 202-203.

— art. « Tonar » : Riemann-Lexikon, II (Sachband), Mainz 1967, c. 962-963.

— Un théoricien du XIe siècle : Henri d'Augsbourg : Revue de musicologie LIII, 1967, 53-59.

— Un troisième témoin du tonaire carolingien : Acta musicologica XL, 1968, 22-28.

— Le théoricien bolognais Guido Fabe : Revue de musicologie LV, 1969, 78-82.

IRTENKAUF, Wolfgang. Das Tonar von Ottobeuren : Zur mittelalterlichen Liturgie und Musikgeschichte : Ottobeuren, Festschrift zur 1200 Jahrfeier der Abtei (Augsburg 1964), 165-169.

LIPPHARDT, Walther. Ein unbekannter karolingischer Tonar und seine Bedeutung für die fränkische Choralüberlieferung : Bericht über den 7.intern. Musikwissenschaft Kongress (Köln 1958), 179-181.

— Der karolingische Tonar von Metz, Münster in Westfalen 1965. Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, Heft 43.

— art. « Tonar » : MGG. XIII 522-526.

MATHIAS, Franz Xaver, Die Tonarien, Inaugural Dissert. Leipzig (Graz 1903).

— Der Strassburger Chronist Königshofen als Choralist, sein Tonarius, Graz 1903 (le chap. IV, pp. 38-88, reproduit intégralement l'ouvrage précédent).

— Phototypischer Wiedergabe des Königshofenschen Tonarius in Cod. XI E 9 der Prager Universitätsbibliothek, Graz 1903.

METER, Ch. The antiphons of the Tonarius F 3 565, Rome, Pontificio Istituto di Musica sacra 1939 (dactylogr. 65 p.).

OESCH, Hans. Guido von Arezzo, Bern 1954. Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, Ser. II, vol. 4 (pp. 104-108, Der Tonar des Abtes Odo von Cluny ; pp. 108-111, Der Tonar Odos von St. Maur).

— Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker, Bern 1961. Même collection, vol. 9 (pp. 43 et 84 ss. sur le tonaire de Bernon).

OMLIN, Ephrem. Die sankt-gallischen Tonarbuchstaben. Engelberg 1934. Veröffentlichungen der gregor. Akademie zu Freiburg i.d. Schweiz, Heft 18.

RUSSEL, Carlton Trasher. The Southern french Tonary in the thent and eleventh Centuries, Princeton University, Dissertation 1966 (Microfilm Ann-Arbor 66-7182).

SCHLECHT, R. Das Tonar des Bischofes Gundekar von Eichstätt. Uber die alten Bezeichnung der Tonarten mit den griechischen Namen Noeane usw. Caecilia (Trier) 1876.

SMITS VAN WAESBERGHE, Josef, Johannis Affligemensis De Musica cum Tonario, Rome 1950. CSM. 1 (pp. 163 ss., tonaire).

SOWA, Heinrich, Quellen zur Transformation der Antiphonen. Tonar- und Rythmus-Studien, Kassel 1935 (rééd. 1939). Pp. 81 ss. tonaire.

STEICHELE, A. Des Abtes Udaskalk von S. Ulrich in Augsburg Registrum Tonorum : Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg II, 1856, 68-78.

VILLETARD, Henri. Odoranne de Sens et son œuvre musicale, Paris 1912.

VIVELL, Cölestin. Frutolfi Breviarium de Musica et Tonarius, Wien 1919. Akademie der Wissenschaftne in Wien, Philos. Histor. Klasse, 188. Band, 2. Abhandl.

WAGNER, Peter. Aus dem St. Thomas Archiv zu Leipzig : ein didaktischer Musiktraktat : Zeitschr. für Musikwiss. XII, 1929-1930, 65-72 ; 129-137.

— Ein kurzer Tonar veröffentlicht und erklärt : Gregoriusblatt LIII, 1929, 97-114[. Tonaire du graduel de St. Thomas de Leipzig].

— Zur mittelalterlichen Tonartenlehre : Festschrift G. Adler, Wien-Leipzig 1930, 29-33 [édite le texte interpolé de Réginon].

2. Travaux de musicologie médiévale consultés.

Angles, Hygino. La Musica a Catalunya fins al segle xiii, Barcelone 1935.

Appel, Margarete. Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten. Bottrop in Westf. 1935.

Auda, Antoine. L'École musicale liégeoise au xe siècle, Étienne de Liège, Bruxelles 1923. Mémoires publiés par l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, coll. in-8o, t. II, fasc. 1.

— Les Modes et les Tons de la Musique et spécialement de la Musique médiévale, Bruxelles 1930, Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Coll. in-8o, t. III, fasc. 1.

— Les gammes musicales. Essai historique sur les Modes et les Tons de la Musique, depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne. Woluwé — Saint-Pierre 1947.

Bannister, Enrico Mariott. Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale latina, Leipzig 1913. Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi, vol. XII.

Bautier-Régnier, Anne-Marie. A propos du sens de *neuma* et de *nota* en latin médiéval : Revue belge de musicologie XVIII (1964) 1-9.

Berger, Hugo. Untersuchungen zu den Psalmendifferenzen, Regensburg 1966. Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. XXXVII.

Bischoff, Bernard. Eine verschollene Einteilung der Wissenschaften. Mittelaterliche Studien (Gesammelte Aufsätze) I, 1966, 273-288.

Bomm, Urbanus. Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Messgesänge des ix. bis xiii. Jahrhundert und sein Einfluss auf die Tradition Ihrer Melodien. Einsiedeln 1929.

Bragard, Roger. Boethiana, Études sur le De Institutione Musica de Boèce. Hommage à Charles Van den Borren (Anvers 1945), 84-139.

— Le « Speculum Musicale » du compilateur Jacques de Liège : Musica Disciplina VII, 1953, 59-104 ; VIII, 1954, 5-17.

Brandi, Antonio. Guido monaco di S. Benedetto. Della sua vita, del suo tempore e del suoi scritti. Studio storico-critico, Firenze 1882. [La partie documentaire, pp. 343 ss., garde sa valeur].

Bryden, John & Hughes, David G. An Index of Gregorian Chant. I. Alphabetical Index. II. Thematic Index, Cambridge Mass. 1969 [paru après rédaction du présent ouvrage].

Cardine, Eugène. Compte rendu de Auda, Les gammes musicales dans Revue grégorienne XXIX, 1950, pp. 196-199 [définition de la modalité].

— Graduel neumé, Solesmes 1966.

Chailley, Jacques. Histoire musicale du Moyen-Age, Paris 1950 (2e éd. 1969).

— La musique médiévale, Paris 1951.

— Le mythe des modes grecs : Revue de Musicologie XXXVIII, 1956, 96-98 ; Acta musicologica IV, 1956, 137-163.

— Les anciens tropaires et séquentiaires de l'École de Saint-Martial de Limoges : Études grégoriennes, II, 1957, 163-188.

— La naissance de la notion modale au Moyen-Age : Miscelànea en homenaje a Mgr. Anglès I (Barcelona 1958), pp. 203-210.

— Précis de Musicologie, avec la collaboration de E. Borrel, C. Brailoïu, etc. Paris 1958.

— L'École musicale de Saint-Martial-de-Limoges jusqu'à la fin du XIe siècle, Paris 1960.

— L'imbroglio des modes, Paris 1960.

— La musique post-grégorienne, dans Histoire de la musique, I, des origines à J. S. Bach (Paris 1960), pp. 719-779. Encyclopédie La Pléiade.

— « Alia Musica », Traité de Musique du IXe siècle. Édition critique commentée avec une introduction sur l'origine de la nomenclature modale pseudo-grecque au Moyen-Age, Paris 1965. Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris n° 6.

— Essai analytique sur la formation de l'Octoechos latin : Essays presented to Egon Wellesz, Oxford 1966, pp. 84-93.

— Nouvelles remarques sur les deux notations musicales grecques : Recherches de papyrologie IV, 1967, 201-216.

— La Musique et le Signe, Lausanne 1967.

— Une nouvelle méthode d'approche pour l'analyse modale du chant grégorien : Speculum Musicae Artis (Festgabe für H. Husmann) München 1970, 85-92.

CLAIRE, Jean. L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux : Revue grégorienne XL, 1962, 196-211 ; 229-245.

CLERCX, Suzanne. Jacques d'Audenaerde ou Jacques de Liège ? Revue belge de musicologie VII, 1953, 95-101.

COCHERIL, Maur. Le « Tonale sci. Bernardi » et la définition du ton : Citeaux, Commentarii cistercienses XIII, 1962, 35-66.

CORBIN, Solange. La notation musicale neumatique dans les quatre provinces lyonnaises : Lyon, Rouen, Tours et Sens : Thèse de Doctorat, Université de Paris 1957 (cf. Revue d'Histoire de l'Église de France 38, 1952, pp. 225 ss.).
Valeur et sens de la notation alphabétique à Jumièges et en Normandie : A Jumièges, congrès scientifique, t. II, Rouen 1955, pp. 913-924.

Corpus Scriptorum de Musica (CSM) : Musica Disciplina IV, 1950, 217-218 [projet d'édition critique des théoriciens médiévaux].

COUSSEMAKER, Edmond de —. Notice sur un manuscrit de la bibliothèque de Saint-Dié, Paris 1859 [= Saint-Dié, ms. 42, édité en partie dans CS.I & II].

CSERBA, Simon M. Hieronymus de Moravia O.P., Tractatus de Musica, Regensburg 1935. Freiburger Studien zur Musikwissenschaft, 2. Reihe der Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Univ. Freiburg i.d. Schweiz, herausgegeben von Prof. Dr. K. G. Fellerer, Heft 2.

DOLD, Alban. « Enthenticus-Authenticus » ein Terminus im St. Galler Palinpsest 908 und seine Stellung in der Literaturgeschichte : Münchener Theologische Zeitschrift II, 1960, 262-266.

Ellinwood, E. W. B. Hermann Contract, Rochester 1936.

— John Cotton or John of Afflighem, the Evidence of a MS. in the Library of Congress : Notes VIII, 1950-51, 650-659.

Evans, Paul. The Early Trope Repertory of St. Martial de Limoges, Princeton University Press 1970.

Falvy, I. Zoltan. Über Antiphonenvarianten aus der österreichischungarischtchekoslovakischen Raum : Studien zur Musikwissenschaft XXVI, 1954, 9-24.

— Zur Frage von Differenzen der Psalmodie : Festschrift für E. Schenkl, Graz 1962, 160-173.

Fellerer, Karl Gustav. Untersuchungen zur Musica des Wilhelm von Hirsau : Miscelànea H. Anglès I, 1958, 239-252.

Fischer, Pieter. The Theory of Music from the Carolingian Era up to 1400, Vol. II : Italy, München-Duisburg 1968. RISM. B III².

Flindell, Edwin Fred. Joh(ann)is Cottonis : Musica Disciplina XX, 1966, 11-30.

— Joh(annis) Cottonis : Corrigenda et Addenda : Musica Disciplina XXIII, 1969, 7-11.

Forchert, Arno, Ein Traktat über die Modi musici vom Jahre 1652 : Festschrift Br. Stäblein, Kassel-Basel 1967, 57-63.

Frere, Walter Howard. Bibliotheca Musico-liturgica, London 1894-1931, 2 vol.

Gaborit-Chopin, Danielle. La décoration des manuscrits à Saint-Martial-de-Limoges et en Limousin du ixe au xiie siècle. Paris-Genève 1969. Mémoires et Documents publiés par la Société de l'École des Chartes. 128 pl. [analyse et facsimilés des manuscrits de Saint-Martial].

Gajard, Joseph. Les récitations modales des IIIe et IVe modes dans les manuscrits bénéventains : Études grégoriennes I, 1954, pp. 9-45.

Gallo, F. Alberto. La Musica e le Artes in Italia, attorno al Mille : Quadrivium V, 1962, 101-107 [analyse d'un ms. de théorie musicale de Venise].

— La definizione e la classificazione della Musica nella « Summula » di Henricus Helene : Jucunda Laudatio I, Venezia 1963, 3-6.

— La tradizione dei Trattati musicali di Prosdocimo de Beldemandis Bibl. di Quadrivium, Serie musicologica 5 (Bologna 1965). Extr. de « Quadrivium » VI, 1964, 57-84.

— Alcune Fonti poco note di Musica teorica e pratica : L'Ars nova italiana del Trecento, Certaldo 1968, 49-77.

— Tra Giovanni di Garlandia e Filippo da Vitry : Musica Disciplina XXIII, 1969, 13-20.

Gastoué, Amédée. Uber die acht Töne, die authentischen und die plagalen : Kirchenmusikalisches Jahrbuch XXV, 1930, 25-30.

— Un dominicain professeur de musique au xiiie siècle : frère Jérôme de Moravie et son œuvre : Archivum Fratrum praedicatorum II, 1932, 232 251.

Gautier, Léon. Histoire de la poésie liturgique au Moyen-Age, Les tropes, Paris 1886 (réédition New Jersey 1966).

GERBERT, Martin. Scriptores ecclesiastici de Musica Sacra, S. Blasien 1784, 3 vol. (Reprografischer Nachdruck, Hildesheim 1963).

GMELCH, Josef. Die Musikgeschichte Eichstätts : Sammelblatt des historischen Vereins Eichstätt XXVIII, 1913, 17-55.

— Die Vierteltonstufen im Messtonale von Montpellier, Eichstätt 1911. Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz, Heft 6.

GOLDINE, Nicole. Henri Bate, chanoine et chantre de la cathédrale Saint-Lambert à Liège, et théoricien de la Musique : Revue belge de musicologie, XVIII, 1964, 10-27.

GOMBOSI, Otto. Studien zur Tonartenlehre des Mittelalters : Acta musicologica XII, 1940, 29-52.

— Key, Modes, Species : Journ. of the Amer. Musicol. Soc. IV, 1951, 20-26.

GÜMPEL, Karl-Werner, Die Musiktraktate Conrads von Zabern, Mainz 1956. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaften Kl. I, Jhg. 1956, Nr. 4.

— Hugo Spechtshart von Reutlingen « Flores Musicae » (1332/1342), Mainz 1958. Akademie der Wissensch... 1958, Nr. 3.

— Zur Frühgeschichte der vulgärsprachlichen spanischen und katalanischen Musiktheorie, Münster i.W. 1968. Sonderdruck aus Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, I. Reihe : Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens, 24. Bd. 257-338 [avec index de la terminologie, en trois langues : latin, castillan et catalan].

GUSHEE, Lawrence. The Musica Disciplina of Aurelianus Reomensis, A critical Edition and Commentary, Yale University, Dissert. 1962 [éd. critique en préparation pour le CSM.].

GY, Pierre-Marie. Collectaire, Rituel, Processionnal : Revue des Sciences philosophiques et théologiques, XLIV, 1960, 441-469.

GYSIN, H. P. Studien zum Vokabular der Musiktheorie im Mittelalter, eine linguistiche Analyse, Zürich 1959.

HERZOG, Avigdor. & HAJDU, André. A la recherche du « tonus peregrinus » dans la tradition musicale juive : YUVAL, Studies of the Jewish Music Research Center, Jerusalem 1968, 194-203.

HERZO, Anthony-Marie. Five Aquitanian Graduals : their Mass propers and Alleluia-Cycles, Dissert. Univ. of Southern California 1967. (Ann-Arbor Microfilm n° 67-10762).

HESBERT, René-Jean Corpus Antiphonalium Officii, I. Manuscripti Cursus romanus (Rome 1964). — II. Manus cripti Cursus monasticus (1965). — III. Invitatoria et antiphonae, Editio critica (1968). — IV. Responsoria, Editio critica (1971). Rerum ecclesiasticarum Documenta.

HÖFLERS, Janez. Menzuralni fragment iz Nadskofijskega Arhiva v Ljubljani : Musikoloski Zbornik II, 1966, pp. 2-17 [fragment de musique mesurée aux Archives de l'Archevêché de Ljubljana : fragment de tonaire].

HOFMANN-EHRBRECHT, L. Thomas Stolzers « Octo tonorum melodiae » : Archiv für Musikwissenschaft XIV, 1957, 16-29.

HOLTHAUS, Sist. Mary Joachim. Beneventan Notation in the Vatican Manuscripts University of Southern California, Ph. Dissert. 1961 (Ann Arbor

Microfilm 62.6065). [Catalogue de 51 mss. bénéventains ou de la zone de transition, conservés à la Vaticane].

Hughes, David. Further Notes on the Grouping of the Aqutanian Tropers : Journal of the American Musicological Society XIX, 1966, 3-12.

Huglo, Michel. Un Missel de Saint-Riquier (Wien Ö.N.B. 1933) : Ephemerides liturgicae LXXIII, 1959, 402-412.

— Le chant des Béatitudes dans la liturgie hispanique : Miscelànea Marius Férotin (Hispania Sacra), 1965, 135-140 [sur les mélodies de la comm. *Beati mundo corde*].

— Règlement du xiiie siècle pour la transcription des livres notés : Festschrift Br. Stäblein zum 70. Geburtstag, Kassel und Basel 1967, 121-133.

— Un théoricien du xie siècle : Henri d'Augsbourg : Revue de Musicologie LIII, 1967, 53-59.

— Un troisième témoin du tonaire carolingien : Acta musicologica XL, 1968, 22-28.

— Le théoricien bolognais Guido Fabe : Revue de Musicologie LV, 1969, 78-82.

— L'auteur du Dialogue sur la Musique attribué à Odon : Revue de Musicologie LV, 1969, 119-171.

— The Introduction of Byzantine Intonation Formulae into the Western Practice : Studies in Eastern Chant III, 1972.

Hüschen, Heinrich. Regino von Prüm, Historiker, Kirchenrechtler und Musiktheoretiker : Festschrift für K. G. Fellerer, Regensburg 1962, 205-224.

— Thomas Horner und seine Kompositionslehre De ratione componendi cantus, Königsberg 1546 : Musik des Ostens, Sammelbände der J. G. Herder Forschungstelle für Musikgeschichte, IV, 1967, 136-176.

— Untersuchungen zu den Textkonkordanz im Musikschriftum des Mittelalters (en préparation pour les Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. XX).

— art. « Augustiner » (MGG. I 842-848), « Dominikaner » (MGG. III 644-652), « Franziskaner » (MGG. IV 823-841), « Johannes von Afflighem » (MGG. VII 115-119), « Karthäuser » (MGG. VII 706-714), « Marchetto da Padova » (MGG. VIII c. 1626-29). « Modus » (MGG. IX 402-414), « Odo von Cluny » (MGG. IX 1851-52), « Regino von Prüm » (MGG. XI 133-134), « Zisterzienser » (MGG. XIV 1322-1336).

Husmann, Heinrich. Tropen und Sequenzhandschriften, München-Duisburg 1964. RISM B V[1].

Irtenkauf, Wolfgang. Der Computus ecclesiasticus in der Einstimmigkeit des Mittelalters : Archiv für Musikwiss. XIV, 1957, 1-5 [examine plus. mss. de théorie musicale].

— art. « Reimoffizien » (MGG. XI 172-176).

Jacobstahl, G. Die chromatischen Alteratio im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche, Berlin 1897.

Jonnson, Ritva. « Historia ». Études sur la genèse des offices versifiés. Stockholm 1968. Acta Univ. Stockholm. Studia Latina Stockholmiensia, XV.

KIESEWETTER, Raphaël Georg. Guido von Arezzo, nebst einem Anhang über die dem hl. Bernard zugeschriebenen musikalischen Traktate, Leipzig 1840.

KOLLER, Oswald. Aus dem Archive des Benediktinerstiften St. Paul-in-Lavanthal : Kärnten Monatshefte für Musikgeschichte 22, 1890, 22-29.

KREPS, Joseph. Aribon de Liège, une légende : Revue belge de musicologie II, 1948, pp. 138-143.

LECLERCQ, Jean & ROCHAIS, H. M. Opera Sancti Bernardi, t. III, Tractatus et Opuscula, Rome, Edit. cisterc. 1963.

MACHABEY, Armand. De Ptolémée aux Carolingiens : Quadrivium VI, 1964, 37-56.

MANITIUS, Max. Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters, I (Leipzig 1911), II (München 1923), III (1931). Handbuch der klass. Altertumswissenschaft in systematischer Darstellung.

MAROSSZEKI, Solutor. Les origines du chant cistercien. Recherches sur les réformes du plain-chant cistercien au XIIe siècle. Rome 1952. Analecta Sacri Ordinis cisterciensis, VIII, 1-2.

MASAI, François, et GILISSEN, Léon. Lectionarium sancti Lamberti Leodiensis tempore Stephani episcopi paratum (901-920), Introduction par Fr. Masai et L. Gilissen, Amsterdam 1963. Umbrae codicum occidentalium VIII [concerne aussi l'office de saint Lambert avec indications tonales].

MILLER, Clement A. Gaffurius's Practica Musicae : Origin and Contents : Musica Disciplina XXII, 1968, 105-128.

MOBERG, Carl Allan. Die Musik in Guido von Arezzo Solmisationshymne [Ut queant laxis] : Festheft W. Gurlitt, Arch. für Musikwiss. XVI, 1959, 187-206.

MORIN, Germain. L'auteur de la *Musica Enchiriadis* : Revue bénédictine VIII, 1891, 343-357.

MURR, Ch. Th. Notitia duorum codicum manuscriptorum Guidonis Aretini s. XII in membranis exaratorum, Nurenberg 1801.

MÜLLER, Heinrich, Die Musik Wilhelms von Hirschau, Frakfurt/M. 1883.

— Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik, Leipzig 1884.

Notation musicale des chants liturgiques latins, présentés par les moines de Solesmes (J. HOURLIER), Paris, s.l.s.d. (1960).

OMLIN, Ephrem. Die sankt-gallischen Tonarbuchstaben. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Offiziumsantiphonen in Bezug auf Ihre Tonarten und Psalmenkadenzen, Engelberg 1934. Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg i.d. Schweiz, Heft 18.

Paléographie Musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en facsimilés phototypiques : 1re Série, t. IV (1894), cod. 121 d'Einsiedeln.

t. VII-VIII (1901), Cod. H. 159, Montpellier, Fac. de Médec.
t. IX (1905), Cod. 601 de Lucques, Bibl. Capit.
t. XI (1912), Cod. 47 de Chartres.
t. XII (1922), Cod. F. 160 de Worcester.

t. XIV (1931), Cod. 10673, Bibl. Vaticane, fonds latin.
t. XVI (1955), Antiphonaire du Mont-Renaud.
t. XVII (1969), Cod. 123, Rome, Bibl. Angelica.
t. I (1900), 2e Série (Monuntmeale), Cod. 390-391 de Saint Gall, Stiftsbibli.

PIETZSCH, Gerhard. Die Klassification der Musik von Boethius bis Ugolino von Orvieto, Halle 1929. Studien zur Geschichte der Musiktheorie im MA., Band I.

PIZZANI, Ubaldo. Studi sulle fonti del « De Institutione Musica » di Boezio : Sacris erudiri XVI, 1965, 5-164.

POTIRON, Henri. Les modes grecs antiques, Tournai 1950.

— La notation grecque et Boèce. Petite histoire de la notation antique, Tournai 1951.

— La composition des modes grégoriens, Tournai 1953.

— La notation grecque dans l'institution harmonique d'Hucbald : Études grégoriennes II, 1957, 37-50. (Cf. rectification, *ibid.*, V, 1962, 115).

— Boèce, théoricien de la musique grecque, Paris 1961.

— Les modes grégoriens selon les premiers théoriciens du Moyen-Age : Études grégoriennes V, 1962, 109-18.

— La terminologie grecque des modes : Études grégoriennes VII, 1967, 57-61.

RAASTED, Jørgen. Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantines musical Manuscripts, Copenhague 1966. Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia VII.

RIEMANN, Ugo. Geschichte der Musiktheorie im. IX.-XIX. Jahrhundert, Leipzig 1898.

RÖNNAU, Klaus. Die Tropen zum « Gloria in excelsis Deo » unter besondere Berücksichtigung der Répertoires der St. Martialer Handschriften, Wiesbaden 1967.

ROYER, Louis. Catalogue des écrits des théoriciens de la Musique, Paris 1913 (extrait de L'Année Musicale, 1913) [catalogue des mss. de théorie musicale de la B.N.].

SALMON, Pierre. Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane, I. Psautiers, Antiphonaires, Hymnaires... (1968), II. Sacramentaires... Graduels... (1969). Studi e Testi 251 et 253.

SCHAAL, Richard. Verzeichniss deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen 1861-1960, Kassel u. Basel 1963.

SCHLAGER, Karl-Heinz. Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien aus Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderte, ausgenommen das ambrosianische, alt-römische und alt-spanische Repertoire, München 1965. Erlanger Arbeiten zur Musikwissenschaft, heruasgegeben von B. Stäblein, ab Bd. 2 von M. Ruhnke, Band 2.

SCHLECHT, R. Das Tonar des Bischofes Gundekar von Eichstätt. Über die alten Bezeichnung der Tonarten mit den griechischen Namen Noeane usw. Caecilia (Trier) 1876.

SEAY, Albert. Ugolino of Orvieto, Theorist and Composer : Musica Disciplina IX, 1955, 111-166 (add. *ibid.*, XI, 1957, 126-133).

— Ugolini Urbevetani, Declaratio Musicae Disciplinae I, Romae 1959. CSM. 7 (pp. 102 ss. tonaire).

SIFFRIN, Petrus. Der Collectar der Abtei Prüm im IX. Jahrhundert : Miscellanea in honorem L. C. Mohlberg II (Roma 1949), 223-244.

SINCLAIR, K. V. Eine alte Abschrift zweier Musiktraktate : Archiv für Musik wissenschaft XXII, 1965, 52-55 [ms. de Melbourne].

SMITS VAN WAESBERGHE, Josef. Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen. Erste Deel : De Luiksche Muziekschool als Centrum van het Muziektheoretisch onderricht in de Middeleeuwen, Tilburg sans date.

— Tweede Deel : Verklaring der Letterteekens (*litterae significativae*) in het gregoriaansche Neumenschrift van Sint Gallen, Tilburg 1939-1942.

— Some Music Treatises and their interrelation. A school of Liège (ca. 1050-1200) : Musica disciplina III, 1949, 25-31 ; 95-118.

— Johannis Afflighemensis De Musica cum tonario, Rome 1950 CSM. 1 (pp. 163 ss. tonaire).

— Aribonis de Musica, Rome 1951. CSM. 2.

— Cymbala, Bells in the Middle Ages, Rome 1951. Musicological Studies and Documents 1.

— John of Afflighem or John Cotton ? Musica Disciplina VI, 1952, 139-153.

— La place exceptionnelle de l'Ars Musica dans le développement des sciences au siècle des Carolingiens : Revue grégorienne 32, 1952, 81-104.

— De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino ejusque vita et moribus, Firenze 1953.

— art. « Guido von Arezzo » (MGG. V 1071-1073).

— Musikalische Beziehungen zwischen Aachen, Köln, Lüttich und Maastricht von 11. bis 13. Jahrhundert, Köln-Krefeld 1954, Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte VI.

— Guidonis Aretini Micrologus, Rome 1955. CSM. 4.

— Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini, Amsterdam 1957. Musicologica Medii Ævi I.

— Les origines de la notation alphabétique au Moyen-Age : Anuario Musical XII, 1957, 3-16.

— Die Musikerziehung im Mittelalter. Leipzig 1969. Musikgeschichte in Bildern, Bd. III, Musik des MA. und der Renaissance, Liefer. 3.

STÄBLEIN, Bruno. Frutolf vom Michaelsberg als Musiker : Fränkische Blätter zur Geschichtsforschung und Heimatpflege V, 1953, 57-60.

— Monumenta Monodica Medii Aevi I. Hymnen (Kassel und Basel 1956).

— Art. « Antiphonar » (MGG. I 545-549), « Choral » (MGG. II 1265-1303), « Frühchristliche Musik » (MGG. IV 1036-1064), « Gregorianik » (MGG. V 786-796), « Saint-Martial » (MGG. XI 1262-1272).

— Bibliographie in J. HANDSCHIN, Musikgeschichte im Überblick Luzern[2] 1964.

STEGLICH, Rudolf. Die Quaestiones in Musica. Ein Choral-Traktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmasslicher Verfasser : Rudolf von Sankt-Trond (1070-1138), Leipzig 1911. Publik. der internationalen Musikgesellschaft, Beihefte 2, Heft 10.

STEICHELE, A. Des Abtes Udaskalk von S. Ulrich in Augsburg Registrum Tonorum : Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg II 1856 68-78.

STEPHAN, Rudolf. Aus der alten Abtei Reichenau : Archiv für Musikwissenschaft XIII, 1956, 61-76.

STRUNK, Oliver. Intonations and Signatures of the Byzantine Modes : The Musical Quarterly XXXI, 1945, 339-355.

THOMAS, Pierre. Saint Odon de Cluny et son œuvre musicale : A Cluny, congrès scientifique (Dijon 1950), 171-180.

THORNDIKE, Lynn, & KIBRE, Pearl. A Catalogue of Incipits of Medieval Scientific Writings in Latin, Cambridge Mass. 1937. Revised an enlarged edition 1963. — Publications of the Mediaeval Academy, 29.

TURNER, D. H. The Reichenau Sacramentaries at Zurich and Oxford : Revue bénédictine LXXV, 1965, 240-276.

— The Missal of the New Minster, London 1962. Henry Bradshaw Society, 93.

VAN DIJK, S.J.P. Saint Bernard and the Instituta Patrum of St. Gall : Musica Disciplina IV, 1950, 99-109.

— Medieval Terminology and Method of Psalm Singing : Musica Disciplina VI, 1952, 7-26.

VECCHI, Giuseppe. Il planctus di Gudino di Luxeuil, un ambiente scolastico, un ritmo, una melodia : Quadrivium I, 1956, pp. 19-40 [Pièce notée sur les consonances, *Hactenus tetendi liram*].

VIVELL, Cölestin. Commentarius anonymus in Micrologum Guidonis Aretini, Wien 1917, Kais. Akad. der Wiss. in Wien, Philos. Histor. Klasse, 185.Band, 5.Abhandl.

— Frutolfi Breviarium de Musica et Tonarius, Wien 1919. Akademie der Wissenschaften in Wien... 188 Bd., 2.Abhdl.

VOGEL, Martin. Boetius und die Herkunft der modernen Tonbuchstaben : Kirchenmusikalisches Jahrbuch XLVI, 1962, 1-19.

— Zur Entstehung der Kirchentonarten : Musikforschung XXI, 1968, 199-202.

WAGNER, Peter. Aus dem St. Thomas Archiv zu Leipzig : eindidaktischer Musiktraktat : Zeitsch. für Musikwiss. XII, 1929-1930, 65-72 ; 129-137.

— Ein kurzer Tonar veröffentlicht und erklärt : Gregoriusblatt LIII, 1929, 97-114.

WAELTNER, Ernst. Der Bamberger Dialog über das Organum : Archiv f. Musikwissenschaft XIV, 1957, 175-183.

— Die Methode terminologischer Untersuchungen frühmittelalterlicher Musiktraktate dargestellt an einem Beispiel des Aurelianus Reomensis : Medium Ævum vivum. Festschrift für W. Bulst, Heidelberg 1960, 48-60.

WANTZLOEBEN, Sigfrid. Das Monochord als Instrument und als System, entwicklungsgeschichtlich dargestellt, Halle 1911.

WEAKLAND, Rembert. Hucbald as Musician and Theorist : The Musical Quarterly XLII, 1956, 66-84.

— The compositions of Hucbald : Études grégoriennes III, 1959, 155-162.

WEILER, Klaus, De mensura fistularum, ein Orgeltraktat aus dem Jahre 1037 : Kirchenmusikalisches Jahrbuch XL, 1956, 16-22.

WEISS, Günther. Zum Problem der Gruppierung südfranzösischer Tropare : Archiv für Musikwissenschaft XXI, 1964, 163-171.

WERNER, Eric. The oldest Sources of Octave and Octoëchos : Acta musicologica XX, 1948, 1-9.

— The Sacred Bridge, the Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the first Millenium, London-New York 1959.

WIORA, Walter. Zum Problem der Ursprung der mittelalterlichen Solmisation : Die Musikforschung IX, 1956, 263-274.

WOLF, Johannes. Ein anonymer Musiktraktat des elften bis zwölften Jahrhunderts : Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft IX, 1893, 186-234.

TABLE DES INCIPIT DE TEXTES THÉORIQUES ET FORMULES MNÉMONIQUES

L'incipit des formules mnémoniques, habituellement versifiées, est imprimé *en italique*.

TABLE DES INCIPIT DES PIÈCES LITURGIQUES

Ne sont relevées ici que les pièces spécialement étudiées dans le cours de nos analyses comme critères d'identification des tonaires (pièces des offices propres, pièces de « seconde époque » ,etc.) et les pièces dont la classification tonale a été discutée dans les tonaires : cependant, les pièces figurant sur les tableaux comparatifs n'ont pas été enregistrées.

TABLE DES MATIERES

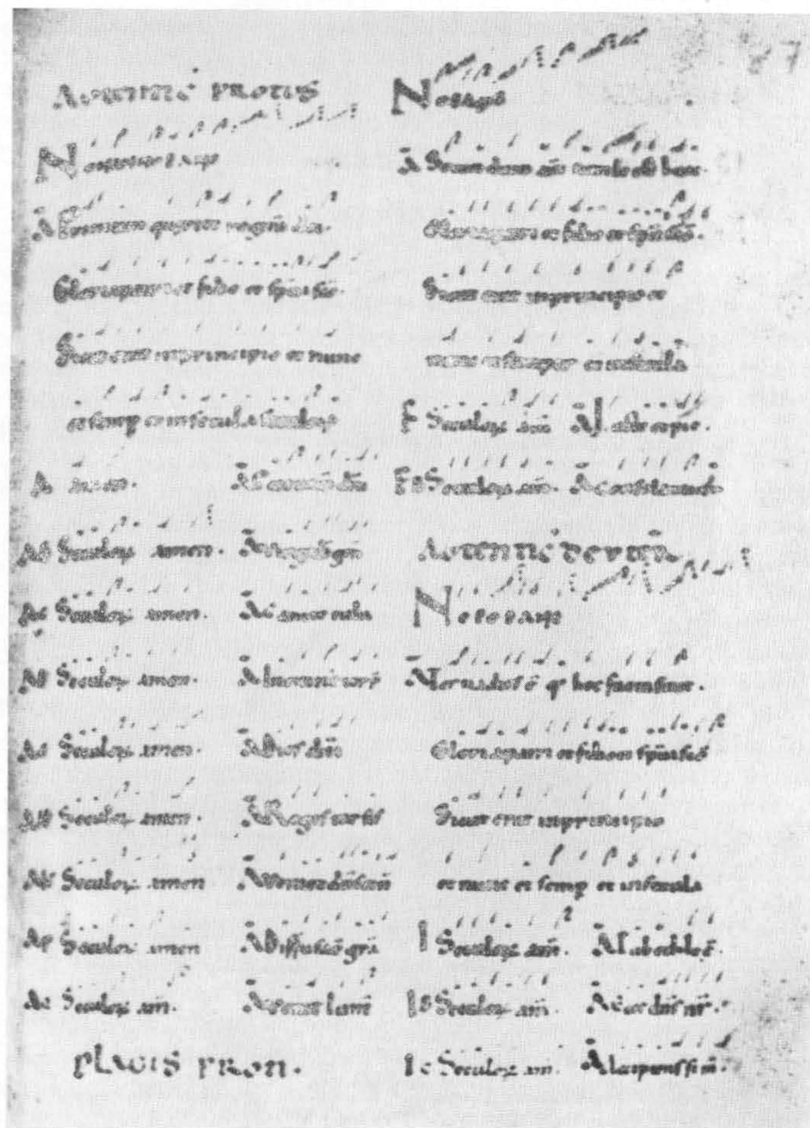
INVENTAIRE DES TONAIRES

IMPRIMERIE F. PAILLART
ABBEVILLE

N° d'impression : 2324
Dépôt légal : 4e trimestre 1971.

Tonaire de Toulouse (Londres, Br. Mus. Harleain 4951) XIe siècle.

Cl. IRHT.



Tonaire de Monza (Bibl. Cap. C 12/75) XI[e] s.

Cl. de l'auteur

Tonaire de l'Abbé Odon (Florence, Archivio arcivescovile) XII[e] siècle.

Cl. Pineider

Tonaire de Plaisance (Piacenza, Bibl. Cap. 65).

Cl. Manzotti